



Facultad de Filosofía y Letras
Máster en Historia Contemporánea

**Propaganda en el cine anarquista durante la
Guerra Civil española**

Propaganda in the anarchist cinema during the Spanish Civil
War

Autor: Raúl de Santiago López

Directora: Ángeles Barrio Alonso

Curso 2018/2019

Resumen: El objetivo de este trabajo es analizar la producción cinematográfica del anarcosindicalismo español realizada durante la Guerra Civil española, cuando las organizaciones anarquistas se hicieron cargo de buena parte de la industria española. Con esta intención, en primer lugar hay que observar la forma en que se organizó esta industria, dentro de la constante pugna entre avanzar hacia la revolución o primar la eficiencia administrativa en tiempos de guerra. A continuación, se llevará a cabo un estudio analítico de las películas de ficción realizadas en este periodo, comenzando por aquellas que tenían un objetivo documental, y siguiendo con las obras netamente ficticias. De tal modo, se podrá entender la forma en que los anarquistas representaban en las pantallas no sólo los diversos elementos de su ideología, sino también la plasmación de sus aspiraciones de construcción de un mundo nuevo.

Palabras clave: Anarquismo, Cine, Propaganda, Guerra Civil española.

Abstract: The objective of this paper is to analyze the cinematographic production of the Spanish anarcho-syndicalism made during the Spanish Civil War, when the anarchists organizations were in charge of a large part of the Spanish industry. With this intention, first of all we have to observe the way in which this industry was organized, within the constant struggle between moving towards revolution or prioritizing administrative efficiency in times of war. Then, we will carry out an analytical study of the fiction films made in this period, beginning with those that had a documentary objective, and continuing with the purely fictional works. In this way, it will be possible to understand the way in which the anarchists showed on the screens not only the various elements of their ideology, but also the expression of their aspirations of building a new world.

Keywords: Anarchism, Cinema, Propaganda, Spanish Civil War.

ÍNDICE

Listado de siglas	3
Introducción	4
1. Estado de la cuestión	7
2. Hacia una cinematografía socializada	10
2.1 Precedentes: el cine en la Segunda República	10
2.2 El comienzo de la guerra	12
2.2.1 La teoría económica anarquista	13
2.2.2 Llevando la revolución al cine	14
2.3 La organización libertaria de la industria	17
2.3.1 El Comité Económico de Cines	17
2.3.2 El Consejo Superior Técnico de Cinematografía	21
2.3.3 La socialización del cine fuera de Cataluña	25
2.4 Las políticas cinematográficas anarquistas	28
2.4.1 La decisión de socializar la industria	28
2.4.2 La gestión económica	30
2.4.3 La producción de películas	32
2.4.4 Censura y represión	35
2.5 El fin de la revolución	37
3. Entre el documental y la ficción	41
3.1 Los primeros documentales anarquistas	41
3.2 La ficción en el documental	46
3.3 El último minuto	48
3.4 La silla vacía	50
3.5 En la brecha	54
3.6 El frente y la retaguardia	57
3.7 Y tú, ¿qué haces?	60
4. El sueño de un cine libertario	62
4.1 Antecedentes	62
4.2 Carne de fieras	63
4.3 Aurora de esperanza	66
4.4 Barrios bajos	73
4.5 ¡Nosotros somos así!	78
4.6 La última	80
4.7 Nuesro culpable	82
4.8 El resto de la producción	84
Conclusiones	88
Fuentes	90

LISTADO DE SIGLAS

ACE	Asociación Cinematográfica Española
CEC	Comité Económico de Cines
CENU	Consell de l'Escola Nova Unificada
CNT	Confederación Nacional del Trabajo
CRDA	Consejo Regional de Defensa de Aragón
CSTC	Consejo Superior Técnico de Cinematografía
ERC	Esquerra Republicana de Catalunya
FAI	Federación Anarquista Ibérica
FNIEPE	Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos de España
JJLL	Juventudes Libertarias
JSU	Juventudes Socialistas Unificadas
PCE	Partido Comunista de España
POUM	Partido Obrero de Unificación Marxista
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
PSUC	Partido Socialistas Unificado de Cataluña
SIA	Solidaridad Internacional Antifascista
SIE	Sindicato de la Industria del Espectáculo
SUEP	Sindicato Único de Espectáculos Públicos
SUICEP	Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos
UGT	Unión General de Trabajadores
UFA	Universum Film AG

INTRODUCCIÓN

Como indica Beatriz de las Heras, el uso de la imagen fue considerado como un arma más a partir de la Primera Guerra Mundial, pero fue en la Guerra Civil española cuando su acción se multiplicó, sentando las bases de las grandes estrategias de propaganda que se utilizarían a partir de entonces. Esto afectó a los carteles, a la fotografía y muy especialmente al cine, en su triple función lúdica, educativa y persuasiva, desempeñada a su vez a través de una doble producción documental y de ficción¹. Y todo esto fue especialmente notorio en la utilización que se hizo del cine dentro de lo que muchos autores han considerado como uno de los procesos revolucionarios más profundos que se han emprendido, el que pusieron en marcha los anarquistas españoles en 1936.

Por tanto, el objetivo de este trabajo es analizar el contenido del cine producido durante la Guerra Civil española en la zona republicana por parte de las organizaciones de ideología anarquista, con el fin de comprender en qué medida fueron utilizadas las películas como medio de propaganda para difundir los elementos fundamentales del pensamiento libertario. El punto de partida del trabajo radica en la importancia del cine como fuente de conocimiento histórico, en tanto que se trata de uno de los medios de comunicación con mayor capacidad de difusión y con mayor influencia a la hora de configurar el imaginario colectivo. Tal y como señala Marc Ferro, el estudio del cine no tiene relevancia únicamente desde un punto de vista artístico, sino que “su significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite”². Por tanto, en este trabajo nos disponemos a desgranar los elementos propagandísticos presentes en algunas de las películas más importantes de la Guerra Civil española.

Según la definición de Violet Edwards, “propaganda es la expresión de una opinión o una acción por individuos o grupos, deliberadamente orientada a influir opiniones o acciones de otros individuos o grupos para unos fines predeterminados y por medio de manipulaciones psicológicas”³. En el caso que nos ocupa, se trata de la propaganda dirigida desde las esferas de poder controladas por las organizaciones anarquistas durante la Guerra Civil española con el fin de influir en la población para hacer triunfar

¹ DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz. “Introducción. Imágenes de una guerra y para una guerra”, en DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz (ed.). *Imagen y Guerra Civil Española: carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2017, pp.15-16.

² FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 1995, p.39.

³ PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Historia de la propaganda*. Madrid: Eudema Universidad, 1993, p.25.

su modelo revolucionario. No obstante, el estudio de la propaganda no debería referirse sólo a lo que es manifiestamente tal, sino a todo el complejo sistema de comunicación humana en una sociedad donde cada mensaje puede jugar una función propagandística independientemente de que hubiese o no una intencionalidad en su creación⁴. Es por ello que resulta tan importante estudiar al contenido ideológico del cine, puesto que fue (junto a la radio) el gran medio de masas de buena parte del siglo XX, y quizás el que más transformó la manera en que los seres humanos percibían la realidad en la primera mitad del siglo. En palabras de Eric Hobsbawm, “la era de las catástrofes fue la era de la gran pantalla cinematográfica”⁵.

Todas las películas analizadas en este trabajo, tanto las documentales como las de ficción, fueron producidas por diversas organizaciones de signo anarquistas durante la Guerra Civil, entre 1936 y 1938, año en el que decae la producción cinematográfica republicana. *Carne de fieras* supone la única excepción, pues su rodaje comenzó antes del 17 de julio de 1936, pero su presencia en este trabajo se considera pertinente a causa de su contenido, lo cual se justificará más adelante.

El contenido de este trabajo puede ser dividido esencialmente en dos bloques fundamentales, además del estado de la cuestión que se incluye el comienzo. En el primero de ellos, correspondiente al capítulo dos, se examina el estado y desarrollo durante la contienda civil de la industria cinematográfica, paso imprescindible para comprender el funcionamiento de la cinematografía española dentro de la retaguardia republicana. Atender al funcionamiento de las diversas instituciones encargadas de regular la cinematografía (tanto a nivel propagandístico como laboral), así como las diversas iniciativas de colectivización o las discusiones internas al respecto de la organización de la industria, nos permitirá comprender más detalladamente la utilización propagandística del cine por parte de las organizaciones libertarias. A continuación, en un segundo bloque que corresponde a los capítulos tres y cuatro, se aborda el contenido propagandístico de las diversas películas producidas por las fuerzas libertarias (CNT, FAI y JJLL fundamentalmente) durante la Guerra Civil española. En primer lugar, se trata el cine documental, con una perspectiva general y un acercamiento específico a aquellas obras más relevantes por su contenido ficticio. Posteriormente se analizan las películas de ficción de signo ácrata, que a través de un fuerte componente dramático atendían a cuestiones de relevancia para el movimiento anarquista. Esto

⁴ Ibídem, p.28.

⁵ HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2002, p.196.

incluye tanto los llamados films “de base” (largometrajes) como los “de complemento” (cortometrajes y medimetrajes), siendo los primeros aquellos a los que se prestará una mayor atención analítica.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La gran mayoría de trabajos sobre la Historia del cine español publicados en España después de la Guerra Civil tienen un aspecto en común: todos daban comienzo a la historia de este cine iniciando con el comienzo de la etapa franquista, de forma que obviaban directamente cualquier aportación que hubiera podido hacer el cine republicano. Sencillamente, la industria cinematográfica española no existía antes de la Guerra Civil. Es por ello que los primeros estudios que abordaron la producción anarcosindicalista hubieron de esperar muchos años para aparecer. Concretamente hasta finales de la dictadura franquista, cuando en 1972 se publicó el estudio de Carlos Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el cine*, la primera que trataba de forma minuciosa el cine de la guerra desde la perspectiva de ambos bandos. Sin embargo, Cuenca mostraba un claro desprecio hacia la producción anarquista, a la que restaba cualquier tipo de valor.

No es, por tanto, hasta finales de los años 70 y principios de los 80, cuando aparecieron las primeras obras rigurosas sobre el cine de la Guerra Civil, por parte de autores como Julio Pérez Perucha⁶, Román Gubern⁷ o José María Caparrós Lera⁸, quienes siguieron la línea iniciada por los historiadores Marc Ferro o Pierre Sorlin, pioneros en la utilización del cine como fuente del estudio histórico. Estas obras destacaban por aportar una visión más general, tratando de poner en valor una filmografía hasta entonces poco conocida. De aquel modo quedó cara la enorme variedad del cine producido en España durante la Guerra Civil.

Desde entonces, son varias las obras que se han acercado desde diversas perspectivas e intereses al cine de la Guerra Civil, destacando especialmente las de Ramón Sala Noguer⁹, Magí Crusells¹⁰ o Emeterio Díez Puertas¹¹, que continuaron y ampliaron el trabajo de los autores previos, centrándose en cuestiones más concretas tanto de la producción republicana como de la franquista.

En lo tocante a la producción cinematográfica anarquista realizada en España durante la Guerra Civil, no se trata de un tema que haya recibido una atención demasiado grande

⁶ PERUCHA, Julio. *Revisión histórica del cine documental español. El cinema del gobierno republicano entre 1936 y 1939*. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, 1979.

⁷ GUBERN, Román. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977.

⁸ CAPARRÓS LERA, José María. *El cine republicano español- 1931-1939*. Barcelona: Dopesa, 1977.

⁹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1993.

¹⁰ CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*. Barcelona, Ariel, 2000.

¹¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.

en el mundo académico, más allá de su inclusión dentro de trabajos sobre el cine republicano en general, como por ejemplo el de Ramón Sala Noguer. Recientemente, en 2008, Pau Martínez Muñoz presentó su tesis doctoral en la Universidad Pompeu Fabra precisamente sobre este tema. *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)* es el estudio más detallado con el que contamos para acercarnos a este tema. Más allá de esto, hay algunos otros trabajos que también han tratado el tema en general, o diversos aspectos del mismo. En primer lugar, es necesario destacar los trabajos de Román Gubern¹², Emeterio Díez Puertas¹³ y Santiago Juan-Navarro¹⁴, todos ellos tratando de forma sucinta el desarrollo de la producción libertaria en estos años, aunque sin ocuparse del análisis de los films. Otros estudios se han centrado en el análisis de determinadas producciones. Es el caso de Ana Marquesán Modrego¹⁵ y de Juan Ríos Carratalá¹⁶ con *Carne de fieras*, de José Cabeza San Deogracias¹⁷ con *Aurora de esperanza*, de Pau Martínez Muñoz¹⁸ con *¡Nosotros somos así!*, o de María Teresa Fernández-Ostos¹⁹, que analiza *Aurora de Esperanza* y *Barrios bajos* desde una perspectiva de género. También son dignos de mención los acercamientos biográficos que hizo Pau Martínez Muñoz a importantes figuras como los realizadores Mateo Santos o Ángel Lescarbourea, aunque por desgracia falta mucho trabajo biográfico en torno a las principales personalidades del cine anarquista.

Por otro lado, para entender el papel desempeñado por los anarquistas españoles en la Guerra Civil y el uso que hicieron del cine, es necesario acudir también a estudios

¹² GUBERN, Román. “La producción anarquista”, en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (ed.). *España en armas. El cine de la Guerra Civil Española*. Valencia: Diputación de Valencia, 2007, pp.29-34.

¹³ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”, en *Historia 16* N°322, 2003, pp.50-101.

¹⁴ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936-1937)”, en *Bulletin of Spanish studies* Vol.88 N°4, 2011, pp.523-540.

¹⁵ MARQUESÁN MODREGO, Ana. “Cuatro recuperaciones”, en *Artigrama* N°11, 1995, pp.167-182.

¹⁶ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. “El erotismo bajo las bombas: *Carne de fieras* (1936)”, en GARCÍA CARRIÓN, Marta (coord.). *Cine, modernidad y cultura popular en los años treinta*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2017, pp.61-71.

¹⁷ CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. “Aplicación de la poética de Aristóteles al cine anarquista: el ejemplo de *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937)”, en MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 2007, pp.591-598.

¹⁸ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así! El cine como arma revolucionaria durante la Guerra Civil Española”, en BARRIO ALONSO, Ángeles, DE HOYOS PUENTE, Jorge y SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (coords.). *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación. Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2011.

¹⁹ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina en el cine anarquista durante la Guerra Civil: análisis y comparación de *Barrios Bajos* (1937) y *Aurora de esperanza* (1937)”, en CASADO MEJÍA, Rosa et al. (coord.). *V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género. Aportaciones a la Investigación sobre Mujeres y Género*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014, pp.493-508.

sobre el anarquismo español de carácter más general. Los primeros trabajos al respecto se remontan a poco después del conflicto bélico. El primer trabajo destacable, y que sirvió como un importantísimo punto de referencia, es el libro publicado por Gerald Brenan²⁰ en 1943, donde explicaba el anarquismo español como una especie de reacción religiosa ante la complicidad de la Iglesia con el poder económico y político. Más tarde, tras el acercamiento realizado por Eric Hobsbawm²¹ en 1959, donde planteaba que la especificidad del anarquismo en España se debía a una vinculación con el milenarismo, se dio pie a otra serie de aproximaciones de raigambre más política o social. Entre ellas, cabe destacar las que realizaron en los años 70 Manuel Tuñón de Lara con *El movimiento obrero en la historia de España* o Josep Termes con *Anarquismo y sindicalismo en España: La Primera Internacional (1864-1881)*, que inciden sobre todo en el origen político y social del anarquismo español. Pero más importante aún fue el estudio de la ideología anarquista que realizó José Álvarez Junco en *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, donde desengranaba en detalle una gran cantidad de elementos de la doctrina libertaria. Posteriormente, se pueden destacar también los diversos acercamientos de Julián Casanova²², Crish Ealham²³ o Antonio Elorza²⁴, que han aportado nuevos elementos al estudio del anarquismo español.

Así mismo, otros autores han arrojado luz sobre ciertos aspectos más concretos, como Walter Bernecker o Frank Mintz sobre la organización económica²⁵, Mary Nash o Gloria Espigado Tocino sobre el papel de las mujeres²⁶, Alejandro Tiana Ferrer sobre la educación²⁷.

²⁰ BRENAN, Gerald. *El laberinto español: antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*. Barcelona: Plaza y Janés, 1996.

²¹ HOBBSAWM, Eric. *Rebeldes primitivos: estudios sobre formas arcaicas de movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Crítica, 2001.

²² CASANOVA, Julián. *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona: Crítica, 1997.

²³ EALHAM, Chris. *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto, 1898-1937*. Madrid: Alianza, 2005.

²⁴ ELORZA, Antonio. *Anarquismo y utopía: Bakunin y la revolución social en España (1868-1936)*. Madrid: Cinca, 2013.

²⁵ BERNECKER, Walter L. *Colectividades y revolución social: el anarquismo en la Guerra Civil Española, 1936-1939*. Barcelona: Crítica, 1982.

MINTZ, Frank. *La autogestión en la España revolucionaria*. Madrid: La Piqueta, 1977.

²⁶ NASH, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 2006.

ESPIGADO TOCINO, Gloria. "Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939)", en *Ayer* Nº 45, 2002, pp.39-72.

²⁷ TIANA FERRER, Alejandro. *Educación libertaria y revolución social: España, 1936-1939*. Madrid: UNED, 1987.

2. HACIA UNA CINEMATOGRAFÍA SOCIALIZADA

2.1 PRECEDENTES: EL CINE EN LA SEGUNDA REPÚBLICA

Durante la década de 1930 el cine español experimentó una gran evolución, tanto a nivel artístico como industrial. Desde que en 1929 se estrenase la primera película sonora, y hasta el comienzo de la Guerra Civil, se produjeron numerosos cambios que llevaron al cine a acercarse progresivamente al papel que desempeñaría como medio de comunicación de masas durante la guerra. Los comienzos, no obstante, resultaron bastante complicados debido a las carencias materiales y a otras dificultades de índole económica, como el casi inexistente proteccionismo del cine español, un problema que supuso unas grandes cargas fiscales²⁸. Tampoco ayudaron las políticas que practicaron los distintos gobiernos republicanos, incapaces de llevar a cabo una planificación coherente y estable. Tan sólo se llegaron a aprobar dos decretos relativos al mundo del cine: uno sobre la censura y otro referente a la regulación del doblaje²⁹.

Como señala José María Caparrós Lera, los diferentes gobiernos de la Segunda República manifestaron un continuado desinterés por apoyar al cine español, mientras que fue la iniciativa privada la que logró “crear las bases de la primera industria del cine nacional e incluso vencer en taquilla al cine norteamericano de los años 30 durante las temporadas 1934-1935 y 1935-1936, en plenos bienio negro y Frente Popular”³⁰. Fue precisamente en esta época cuando surgieron dos de las propuestas industriales más interesantes que tuvo el cine español en mucho tiempo: CIFESA y Filmófono. La primera, fundada en 1932 y controlada por la familia Casanova, tenía un talante claramente conservador que se dejaba entrever en sus producciones. La segunda, fundada en 1935 por Ricardo Urgoiti, ofrecía por su parte una visión más moderna y progresista de diversos elementos de la cultura española³¹. Además, acompañando al despegue de la industria, en estos años se produjo la eclosión de importantes cineastas como Benito Perojo, Florián Rey, Luis Buñuel o Carlos Velo, que dieron nuevos impulsos renovadores a la cinematografía española.

²⁸ CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine español*. Madrid: T&B, 2007, pp.55-56.

²⁹ DELTELL ESCOLAR, Luis. “La república maldita contra la aldea perdida”, en CHECA GODOY, Antonio (coord.), *La comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Fragua, 2007, p.67.

³⁰ CAPARRÓS LERA, José María. *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1999, p.52.

³¹ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., pp.133-136.

Lo cierto es que pese a la tendencia modernizadora y progresista que se vivió en España durante la Segunda República, fueron relativamente muy pocas las cintas que se preocuparon por hacerse eco de esta situación, dando como resultado un cine que, según Alejandro Montiel, no se preocupaba por representar al proletariado urbano, ni mucho menos anticipaba de ninguna manera los profundos conflictos sociales que estaban por estallar³². Hubo, por supuesto, excepciones, y algunas cintas trataron temas espinosos como la pobreza, el divorcio o la prostitución, e incluso se dejaron ver algunas sátiras del estamento militar³³.

En definitiva, aunque la tónica general fuese la función meramente recreativa del cine, hay numerosos ejemplos de cómo este comenzaba a ser utilizado como vehículo mediante el cual influir en la opinión pública, sentando precedentes de la eclosión propagandística que se viviría poco después. Además, al contrario de lo que afirmarían más tarde los historiadores franquistas, es evidente que en España existía una industria cinematográfica asentada y capaz de producir películas de cierto éxito entre crítica y público, una sintonía que incluso ha llevado a varios autores a denominar a esta época como la “edad de oro del cine español”.

Es también esta época en la que los anarquistas españoles comienzan a mostrar un mayor interés por el mundo del cine. Desde las páginas de *Popular Film*, revista de ideología libertaria dedicada al séptimo arte, se elogiaban proyectos como las misiones pedagógicas por su utilización didáctica del cine, y se adivinaban ya las primeras propuestas anarquistas de organización de la industria cinematográfica española. Unas propuestas que trataron de materializarse en la creación de la ACE (Asociación Cinematográfica Española), organismo que pese a sus escasos resultados sentó las bases de lo que los anarquistas llamarían “cinema social”³⁴.

En el terreno de la producción cinematográfica, no obstante, el anarquismo no tuvo prácticamente incidencia alguna en estos años, más allá de ejemplos puramente

³² MONTIEL, Alejandro. “¿Y qué es eso del proletariado? (Un vistazo al cine producido durante la República española: 1931-1936)”, en *La madriguera* N°37, 2001, p.35.

³³ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., pp.156-160.

CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine español*. Madrid: T&B, 2007, pp.58-62.

³⁴ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)”. Director: Alejandro Montiel Mues. Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, Departament de Periodisme i de Comunicació Audiovisual, 2008, pp.33-42.

anecdóticos como el de Ramón Acín³⁵, que financió la película de Luis Buñuel *Las Hurdes: tierra sin pan* gracias al dinero que le había tocado en la lotería³⁶.

2.2 EL COMIENZO DE LA GUERRA

El devenir de la cinematografía española cambió de forma radical cuando el 18 de julio de 1936 dio comienzo el golpe de Estado que desencadenaría la Guerra Civil española. Una guerra que paralizó en buena medida la producción que se venía desarrollando desde hacía años, pero que al mismo tiempo dio a diversos partidos y sindicatos la opción de poner en práctica sus ideas sobre lo que debía ser el cine español.

Tras el comienzo de la guerra, la industria cinematográfica quedó momentáneamente paralizada en todo el Estado, desde los laboratorios hasta los estudios. En los días sucesivos la industria volvió a ponerse en funcionamiento poco a poco, tanto en la zona sublevada como en la leal al gobierno republicano. Sin embargo, el funcionamiento se antojó harto complicado debido a la coyuntura bélica: los técnicos y profesionales quedaron diseminados por la geografía nacional, el aprovisionamiento de materiales se convirtió en una difícil tarea y el mercado de exhibición quedó drásticamente reducido. Pero quizás más importante aún que todo esto fuera que entre los empresarios de la industria cinematográfica creció de forma súbita un fuerte temor a las acciones que pudieran llevar a cabo las organizaciones obreras, en especial los anarcosindicalistas, que propugnaban la socialización de todas las ramas de la industria española³⁷.

En efecto, el inicio de la Guerra Civil supuso el fin del sistema de producción capitalista que había imperado hasta ese momento en el cine español, dando paso a una gran variedad de propuestas diversas, dependiendo del bando, la organización o la región en que se desarrollasen. Emeterio Diez Puertas establece una diferenciación entre seis modelos diferentes. El cine privado, el cine gubernamental, el cine nacionalista, el cine de partido, el cine fascista y el cine libertario. Sin embargo, matiza que existieron numerosas opciones intermedias, sobre todo entre las organizaciones obreras. En cualquier caso, es el cine libertario aquel del que nos ocuparemos en este trabajo, un

³⁵ Además de su militancia anarquista, el oscense Ramón Acín destacó como pintor, además de por su actividad periodística y pedagógica.

³⁶ GIBSON, Ian. *Luis Buñuel. La jorja de un cineasta universal. 1900-1938*. Madrid: Debolsillo, 2016, pp.521-522.

³⁷ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.19-20.

modelo que estuvo plenamente en vigor entre el 9 de agosto de 1936 y el 1 de mayo de 1938, cuando esta industria fue totalmente intervenida por la Generalitat de Cataluña³⁸.

2.2.1 La teoría económica anarquista

Antes de ver la forma en que se organizó la industria cinematográfica, convendría atender a la forma en que los anarquistas concebían la economía, y como creían que debía organizarse esta para poder transformar la sociedad a través de la práctica revolucionaria.

En el Congreso de Zaragoza de 1936 la CNT había aprobado la persecución del comunismo libertario, en base fundamentalmente a los planteamientos desarrollados por el anarquista Isaac Puente, una de cuyas máximas era la apuesta por la praxis revolucionaria, ya que “viviendo en comunismo libertario será como aprenderemos a vivirlo”³⁹. Sin embargo, ya iniciada la guerra, fue necesario contar en buena medida con las ideas de Diego Abad de Santillán, quien había criticado por “infantilista” la política económica del comunismo libertario, y que además de considerar como requisito la existencia de un periodo de transición, establecía la necesidad de organizar consejos de fábricas y comunas federadas entre sí a través de un Consejo Económico Federal. Además de esto, los anarquistas hubieron de aceptar también algunos planteamientos ajenos debido a las circunstancias, y fueron habituales las divisiones en torno a numerosas cuestiones. En septiembre de 1936, al hacer públicos sus objetivos en materia económica, la CNT reclamaba la socialización de los bienes de la Iglesia, de los grandes propietarios y de aquellos que hubiesen apoyado la sublevación, además del control obrero en las industrias privadas⁴⁰.

La forma en que los anarquistas incautaron las empresas para desarrollar sus planteamientos se puede dividir en dos opciones: colectivización y socialización. Las empresas colectivizadas, según la tipologización de Walter Bernecker, son aquellas en las que todo el poder recae sobre los trabajadores. Son unidades autogestionadas en las que la mitad de los beneficios se los queda el personal de la empresa. Son también los propios trabajadores, mediante una asamblea, quienes eligen a un comité, y este a su vez a un director, que debían rendir cuentas ante sus electores y ante la instancia superior, el Consejo General de Industria⁴¹. Por otro lado, lo que los anarquistas denominaban socialización, pese a parecerse a la colectivización en lo esencial, consistía básicamente

³⁸ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.3-4.

³⁹ BERNECKER, Walter L. *Colectividades y revolución social*...op cit, pp.85-89.

⁴⁰ *Ibidem*, pp.291-295.

⁴¹ *Ibidem*, pp.374-375.

en que son los sindicatos los que la llevaban a cabo, estableciéndose una dirección económica más centralizada⁴². Lo cierto es que es muy habitual que tanto militantes como dirigentes utilicen ambos términos indistintamente, pero es necesario diferenciarlos puesto que durante la guerra se dieron formas de control distintas en función de la relación de fuerzas entre las organizaciones obreras o del ámbito geográfico.

La socialización de la industria del cine fue la fórmula dominante en los grandes centros urbanos (Barcelona, Madrid, Girona, Valencia, Málaga...), que contaban con grandes y abundantes empresas cinematográficas y una fuerte organización cenetista. Por otro lado, la colectivización se impuso especialmente en localidades donde había pocas salas de cine, lo que conllevaba que los trabajadores tuvieran que militar en el Sindicato de Oficios Varios. Sin embargo, existió también una tercera vía, practicada en algunos pueblos de Aragón, que suponía la colectivización global de toda la industria, de tal forma que el cine era considerado como un servicio más de la comunidad, gratuito en algunos casos⁴³.

2.2.2 Llevando la revolución al cine

Tras el estallido de la guerra, en el bando republicano quedó el grueso de la industria cinematográfica nacional, localizada fundamentalmente en Madrid y Barcelona. En la España republicana había un total de 45.000 trabajadores adscritos a la industria de espectáculos públicos, de la cual el cine era la más grande⁴⁴. Eso explica la importancia económica que durante la contienda tuvo el cine, a lo que se sumó el importante papel que jugó en el campo de la propaganda bélica, pues este fue el primer conflicto en que se utilizó el cine sonoro de forma masiva para tal efecto⁴⁵. Es por ello que todas las fuerzas políticas trataron de controlar la industria cinematográfica en la medida de lo posible, si bien la organización que más se centró en ello fue sin duda la CNT, como constata el hecho de que fuese la que produjo un volumen mayor de películas durante la Guerra Civil, en comparación tanto con el resto del bando republicano como con el bando sublevado⁴⁶. De hecho, para finales, de 1936, fue la CNT el único organismo de

⁴² MINTZ, Frank. *La autogestión en la España revolucionaria...* op cit., p.207.

⁴³ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. "El cine bajo la revolución anarquista"...op cit., p.4.

⁴⁴ Ídem.

⁴⁵ GUBERN, Román. "El cine sonoro (1930-1939)"...op cit., p.164.

⁴⁶ *Ibidem*, p.166.

la España republicana que había logrado crear una producción cinematográfica estabilizada, algo que tampoco se había logrado aún dentro del bando sublevado⁴⁷.

El 19 de julio en Barcelona la CNT-FAI logró, a través de su Plano de Defensa y gracias a la organización de sus Comités de Defensa, derrotar a la insurrección y hacerse con el control de las calles tras una jornada de intensos enfrentamientos. Para el día siguiente, la CNT tenía el control casi total de la situación, hasta el punto de que Lluís Companys dijo que eran “dueños de la ciudad y de Cataluña”⁴⁸. Esto abrió las puertas para poner en marcha su proyecto revolucionario en muchos ámbitos, entre ellos el cine.

En 1930 se había creado, dentro del sindicato anarquista, el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), que logró obtener una fuerte implantación dentro del sector, sobre todo en Barcelona⁴⁹. Esto, unido a la pobre presencia de la UGT en el mundo del espectáculo barcelonés (hasta el 10 de julio de 1936 no se crearía una Federación Regional de Espectáculos Públicos), contribuyó a facilitar la toma de control del aparato cinematográfico tras el comienzo de la Guerra Civil⁵⁰. En julio de 1936, antes del inicio de la contienda, el SUEP contaba con 1.500 afiliados, gran parte de ellos pertenecientes a la industria del cine⁵¹. La fuerza del SUEP en Barcelona era tal que el mundo de los espectáculos fue uno de los primeros en poner en marcha la ansiada revolución tras el fracaso de la sublevación militar⁵².

Una de las primeras medidas tomadas por la CNT respecto al cine, el día 21 de julio, fue la incautación de 112 de las 116 salas de exhibición que funcionaban en aquel momento en Barcelona, y que pasaron a estar bajo el control directo del sindicato, el cual aumentó vertiginosamente su afiliación a través del ingreso colectivo de los trabajadores de esos locales⁵³. De igual manera, pocos días después se procedió a colectivizar también el resto de los espectáculos públicos, lo que afectó a 12 teatros y 10 music-halls⁵⁴. Según Juan García Oliver, fue él mismo quien recomendó a los dirigentes

⁴⁷ CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”. *Comunicación y sociedad*, 2 (1998), p.59.

⁴⁸ EALHAM, Chris. *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto...* op cit., pp.269-273.

⁴⁹ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.166.

⁵⁰ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.49.

⁵¹ GUBERN, Román. “La producción anarquista”...op cit., p.29.

⁵² DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.7.

⁵³ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona...” op cit., p.52.

⁵⁴ ARTERO, Antonio, CALVO, Elena y CANARINO, Pablo. “Cine y anarquismo, 1936: Colectivización de la industria cinematográfica”. *Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo*, 2003 , p.15.

del SUEP que emprendiesen aquel plan de acción, aduciendo que el mundo del cine era el que mejor podía emprender la “revolución económica integral”⁵⁵.

Los militantes de la CNT justificaron su actuación por el hecho de que ante la huida o inactividad de los empresarios debían hacer algo para mantener el funcionamiento de la industria y de esa manera no perder su sustento, además de para evitar que otras fuerzas se hiciesen cargo de la situación en detrimento de sus propios intereses⁵⁶.

También en las primeras jornadas de la guerra la CNT estableció en Barcelona una Oficina de Información y Propaganda, a cuyo frente se puso Jacinto Toryho. Esta oficina se encargó desde bien pronto de la realización de documentales de guerra que debían mostrar lo que ocurría en el frente desde la perspectiva de los combatientes anarquistas, así como todos los cambios que la revolución estaba suponiendo en la retaguardia. Con esta iniciativa se produjo el que fue el primer documental de la Guerra Civil española, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, que incluía imágenes rodadas en las calles de la ciudad condal en los primeros días de guerra⁵⁷.

El resultado principal de esta iniciativa fue la marcha al frente de numerosos reporteros aficionados, que, cámara en mano, trataban de dar testimonio de lo que ocurría en la marcha de las columnas hacia Aragón. Según atestiguaba un periodista en las páginas de *Solidaridad Obrera* el 11 de diciembre, “había que captar para la Historia algo de lo mucho que se vive intensamente en los campos de combate, en las tierras arrancadas a la guerra fascista”⁵⁸.

Ante esta oleada revolucionaria, el día 26 de julio la Generalitat de Cataluña decidió crear, a través de un decreto, la Comisaría de Espectáculos de Cataluña, una institución cuyo fin era tratar de normalizar la industria anulando en la medida de lo posible el movimiento revolucionario, objetivo que sin embargo se mostró irrealizable, al menos en aquel momento⁵⁹.

Estas pugnas por el control del cine evidenciaban la importancia que este comenzaba a tener para las autoridades políticas, y no sólo como un activo medio de propaganda. Durante los primeros compases de la guerra el cine jugó también un importante papel como medio de evasión. Según relata Roger Mortimore, mucha gente iba a las salas con intención de ver varias sesiones, tratando de evitar los peligros existentes en las calles, y

⁵⁵ GARCÍA OLIVER, Juan. *El eco de los pasos: el anarcosindicalismo...en la calle...en el Comité de Milicias...en el gobierno...en el exilio*. Barcelona: Ruedo Ibérico, 1978, p.207.

⁵⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.4-5.

⁵⁷ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.166.

⁵⁸ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.50.

⁵⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.8.

contribuyendo así a aumentar la popularidad de este medio. Incluso había personas que se negaban a abandonar la sala de cine durante los bombardeos, insistiendo en que se continuase con las proyecciones⁶⁰.

Ante esta situación, y tratando de avanzar de forma decidida hacia la revolución social, los anarquistas tomaron una decisión fundamental. El 6 de agosto, los trabajadores de la industria cinematográfica decidieron en una asamblea que todas las salas incautadas debían pasar a estar bajo control directo del SUEP, a través de una nueva institución: el Comité Económico de Cines (CEC). La decisión se puso en marcha el día 9 y fue ratificada por la Generalitat el día 12⁶¹. A partir de ese momento, los anarquistas pasaron a tener un control casi total sobre la industria cinematográfica en Barcelona, teniendo ocasión para desarrollar la industria del cine según sus postulados políticos y económicos.

2.3 LA ORGANIZACIÓN LIBERTARIA DE LA INDUSTRIA

2.3.1 El Comité Económico de Cines

El CEC se convirtió rápidamente en la organización hegemónica dentro de la nueva industria cinematográfica, gracias sobre todo al poder económico que le otorgaba el control sobre todas las salas de cine⁶².

Según los estatutos del CEC, cada local de exhibición mantenía la autonomía para todo lo relacionado con sus trabajadores, a través de un comité local. En los estatutos se establecía también todo el organigrama del organismo, que constaba de presidente, secretario, vicepresidente, vicesecretario, contador, cajero, ayudante de cajero, y tres vocales para cada una de estas áreas: control de programación, control de propaganda, control de taquillaje y sección de suministros. Estos cargos debían ser elegidos a través de una asamblea, y tenían una duración de dos años prorrogables por otros dos⁶³.

En una de sus primeras actividades, el CEC se encargó directamente de las negociaciones con las productoras extranjeras para la importación de películas, unas negociaciones no exentas de dificultades debido a la pretensión del CEC de rebajar el precio de los alquileres, cuestión que suscitó tirantezas sobre todo con las distribuidoras estadounidenses. Tras una negociación en París se logró acordar un descuento del 30%

⁶⁰ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1981, p.41.

⁶¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. "El cine bajo la revolución anarquista"...op cit., p.9.

⁶² SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.51.

⁶³ *Ibidem*, pp. 222-223.

por las condiciones extraordinarias que atravesaba el país⁶⁴. Sin embargo, la realidad es que aquellas negociaciones fueron aprovechadas mayormente por los empresarios como una forma de ganar tiempo para trasladarse a la zona sublevada, por lo que buena parte de lo acordado no llegó a tener mucho alcance⁶⁵.

Al contrario de lo que ocurrió en el campo de la exhibición, la CNT nunca se atrevió emprender la socialización de la distribución, controlada por grandes empresas extranjeras. Sin embargo, sí que trató de limitar sus competencias y su margen de beneficios a través de los comités de control, pese a que los trabajadores de este sector no tenían por lo general demasiado interés en contravenir los deseos de los empresarios, sabedores de que su privilegiada posición financiera dependía de estos⁶⁶.

La posición de fuerza de la CNT y los anarquistas en estos primeros meses de guerra condujo a su entrada en el gobierno de la Generalitat el 26 de septiembre de 1936. Tras las negociaciones con Lluís Companys, la central anarcosindicalista logró ocupar las consellerías de Sanidad y Asistencia Social, Abastos y Economía, además de colocar a Juan García Oliver como secretario general de defensa. La consellería de economía, ocupada en un primer momento por Juan P. Fábregas⁶⁷, respondía en gran medida a la importancia que en materia económica había logrado la CNT a través del control de la industria⁶⁸.

En el mes de octubre, y pese a los esfuerzos de la CNT, la situación de paralización de la industria continuaba creciendo, hasta el punto de “que los obreros de los estudios estaban agotando las cuentas corrientes”, tal y como se narraba en *Popular Films*. Es por eso que los dirigentes comenzaron a plantearse seriamente la posibilidad de dar el salto hacia la socialización de la industria⁶⁹.

Finalmente, el 15 de octubre de 1936, y gracias a la fuerte posición política y económica que mostraba, la CNT tomó finalmente una decisión que en la práctica implicaba la socialización de toda la industria cinematográfica: la constitución de un Comité de Producción Cinematográfica, un organismo que debía hacerse cargo del control de toda la industria. A su frente se colocó, entre otros, a Juan Bernet (antiguo empleado de la Warner) como jefe de compras y distribución, a Anselmo Sastre (un

⁶⁴ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.224-226.

⁶⁵ Ibidem, p.299.

⁶⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.13.

⁶⁷ El cargo estuvo bajo control anarquistas hasta junio de 1937, tiempo durante el cual fue ocupado sucesivamente por Diego Abad de Santillán, José J. Doménec, Andreu Capdevilla y Valeri Mas.

⁶⁸ CASANOVA, Julián. *De la calle al frente...* op cit., pp.181-182.

⁶⁹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.22.

electricista) como encargado de los estudios y a Francisco Alemany como responsable del personal técnico y artístico⁷⁰. La propuesta de creación de este Comité procedía de Miguel Espinar Martínez (uno de los hombres fuertes del CEC), quien pensaba que los anarquistas debían tratar de orientar el devenir de la industria hacia una actividad más social. Esto pasaba por emprender el proyecto de producir sus propias películas, objetivo principal del Comité de Producción⁷¹.

La labor de este Comité fue duramente criticada desde su constitución por parte de miembros de la CNT y de gente del mundo del cine, pues pensaban que un grupo de gente sin experiencia ni conocimiento no podía estar capacitado para llevar a cabo la renovación de toda una industria, pese a los ideales revolucionarios que les movieran. Alberto Mar, en *Popular Film*, fue uno de los críticos más encendidos:

“Lo que de ninguna forma es creíble es que personas de cuya inteligencia y buena intención no debe estar permitido dudar, pero que nunca han tenido nada que ver con la producción de películas, sean capaces de elegir con acierto los elementos que han de tomar parte en la producción de un filme (...) que sea la gente del cine la que haga cine. ¡Zapatero a tus zapatos!”. Poco después, en la revista confederal Espectáculo se trató también de resumir el problema al decir que “los sindicatos (...) se lanzaron a fabricar películas como quien hace sillas o carros”.

El origen de estas críticas estaba en buena medida en la procedencia de las personas que quedaron a cargo de organizar la industria, como Miguel Espinar, cuyo oficio antes de la guerra era acomodador⁷².

No obstante, el ambiente en general en aquel momento era de gran optimismo respecto al futuro del cine, como muestra un panfleto de la CNT titulado *Sobre la colectivización pública en nuestra ciudad*, en el que se aseguraba que la colectivización de los cines beneficiaría al pueblo, a la revolución y al desarrollo de la cultura popular en general⁷³.

Poco después, el 24 de octubre, entró en vigor en Cataluña el decreto de colectivizaciones, impulsado por los anarquistas y aprobado tras numerosas discusiones con las otras fuerzas políticas y sindicales. Para Walter Bernecker, este decreto, al tiempo que daba cobertura legal a la colectivización, suponía el fin de la revolución debido a la presión del Estado y a la creciente burocratización, algo similar a lo que

⁷⁰ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.531.

⁷¹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...*op cit., pp.51-53.

⁷² *Ibidem*, pp.53-65.

⁷³ PORTON, Richard. *El cine y la imaginación anarquista*. Barcelona: Gedisa, 2016, p.92.

ocurrió en el caso particular del cine⁷⁴. La renuncia de la CNT y la FAI a su retórica revolucionaria en favor de la unidad de acción se constató de forma aún más clara cuando el 4 de noviembre, y después de duras negociaciones, 4 anarquistas entraron a formar parte del gobierno de Largo Caballero⁷⁵.

Al mismo tiempo se producía otro importante cambio en la organización anarquista: el SUEP era reestructurado y se convertía en el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE), una entidad que integraba 6 comités económicos y 26 secciones⁷⁶. Así mismo, se produjo la creación de SIE Films, institución que respondía a la necesidad de los anarquistas de controlar las tres ramas de la industria: producción, distribución y exhibición, para lo cual se necesitaba una marca propia⁷⁷. Como imagen para la productora se eligió a tres trabajadores moldeando un yunque mientras tres cámaras ruedan la escena. Es con SIE Films cuando se da el paso más importante en la actividad cinematográfica anarquista, la decisión de lanzarse de la realización de documentales de guerra a la producción de películas de ficción, una decisión destinada a mantener la actividad económica y acabar con el paro forzoso de los trabajadores del sector⁷⁸.

Bajo el control del CEC y del Comité de Producción Cinematográfica se llegó a doblar el número de empleados de la industria⁷⁹. Esto, unido a la obligatoriedad de afiliación sindical, contribuyó a hacer que la afiliación creciese de manera espectacular durante la guerra, hasta el punto de que en agosto de 1937 el SIE contaba en Cataluña con 23 sindicatos locales, 26 secciones, y 13.360 militantes, lo que permitía tener el control sobre el 75% de la industria del espectáculo y en torno al 80% de los trabajadores⁸⁰.

La situación de creciente poder de la CNT no estuvo exenta de críticas desde todo tipo de ámbitos. Desde el periódico socialista *Claridad*, por ejemplo, se reclamaba una intervención directa del Estado en la coordinación y orientación de la industria cinematográfica, aduciendo que la industria del espectáculo no contribuía como debía a la economía estatal. También desde las páginas de *Mundo Obrero* hubo constantes y furibundas críticas al modelo industrial impuesto por el sindicato anarquista en el

⁷⁴ BERNECKER, Walter L. *Colectividades y revolución social*...op cit, 327-339.

⁷⁵ CASANOVA, Julián. *De la calle al frente*...op cit., pp.183-184.

⁷⁶ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.53.

⁷⁷ JUAN-NAVARRO, Santiago. "Un pequeño Hollywood proletario..."op cit., p.531.

⁷⁸ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.53-54.

⁷⁹ *Ibidem*.230.

⁸⁰ JUAN-NAVARRO, Santiago. "Un pequeño Hollywood proletario..."op cit., p.538.

mundo de los espectáculos públicos⁸¹. Otra revista crítica fue *Moments*, portavoz de la burguesía liberal, que culpaba a la gestión de los anarquistas por la escasez de películas y materiales, especialmente debido a las incautaciones⁸².

Ante esta situación, una de las grandes reacciones contra la fuerza cenetista fue la iniciativa de la Generalitat de municipalizar los espectáculos, aprobada en un decreto de enero de 1937. La CNT, sin embargo, decidió ignorar este decreto, puesto que consideraban la municipalización como una propuesta nociva para los intereses económicos tanto de los trabajadores como de los propios municipios, además de “lesiva para el arte”. Se pensaba que no era más que una estrategia ideada por el PSUC para contrarrestar su fuerza. El proyecto fracasó en Barcelona, si bien logró llevarse a cabo en algunas poblaciones⁸³.

La única organización del Frente Popular que mostró cierta sintonía con el proceso revolucionario encabezado por la CNT-FAI fue el POUM, que desde 1934, y pese a sus pugnas ideológicas y estratégicas con los anarquistas, defendía la necesidad de una unidad sindical para defender la vía revolucionaria⁸⁴. Al igual que los anarquistas, los militantes del partido liderado por Andreu Nin⁸⁵ consideraban que la revolución proletaria debía ser la condición previa esencial para lograr la victoria sobre el fascismo⁸⁶.

2.3.2 El Consejo Superior Técnico de Cinematografía

Las diferencias entre la CNT-FAI y el resto de fuerzas políticas y sindicales acabó estallando de forma violenta en mayo de 1937, cuando la policía catalana se enfrentó a las patrullas de los militantes anarquistas y del POUM. El resultado fue la desaparición de este último y el necesario cambio de rol de los anarquistas, que quedaron aislados del poder político tanto a nivel nacional como en Cataluña⁸⁷.

El 30 de junio de 1937 se constituyó el nuevo gobierno de la Generalitat, en el que los anarquistas quedaban sin ninguna representación mientras que el grueso de los puestos eran repartidos entre ERC y el PSUC. En consecuencia, la cosellería de economía pasaba a manos de Joan Camorera, del PSUC. Por tanto, y pese a la

⁸¹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.246-247.

⁸² Ibidem, pp.225-226.

⁸³ Ibidem, pp.241-244.

⁸⁴ DURGAN, Andy. *Comunismo, revolución y movimiento obrero en Cataluña 1920-1936. Los orígenes del POUM*. Madrid: Laertes, 2016, pp.378-383.

⁸⁵ Andreu Nin, quien se convirtió en líder del POUM tras la desaparición de Joaquín Maurín al comienzo de la guerra, había sido secretario general de la CNT entre marzo y mayo de 1921.

⁸⁶ PRESTON, Paul. *La Guerra Civil española*. Barcelona: Debolsillo, 2017, p.249.

⁸⁷ EALHAM, Chris. *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto...* op cit., pp.302-304.

resistencia de la CNT, se procedió a dismantelar toda la estructura legal que se había constituido en torno a las socializaciones, consideradas responsables del descontrol que asolaba a las filas republicanas⁸⁸.

A partir de entonces, y asumida ya la pérdida del poder que ostentaban, las diferentes organizaciones anarquistas decidieron apostar por un nuevo programa económico. Se exigía la nacionalización de industrias consideradas indispensables (como la pesada), y el mantenimiento de las colectivizaciones ya establecidas, pero se aceptaba la existencia de la iniciativa privada en el resto de industrias. De este modo, los anarquistas se acercaban a las posiciones mantenidas desde el comienzo por socialistas y comunistas, incluyendo la defensa de una economía centralizada⁸⁹.

En el ámbito cinematográfico el cambio de situación se tradujo en una reestructuración de las instituciones que regulaban la industria. Ante las críticas recibidas por el uso partidista del cine se decidió sustituir al Comité de Producción. El nuevo Comité, denominado Consejo Superior Técnico de Cinematografía (CSTC), se constituyó el 2 de agosto de 1937, y bajo el lema “cada hombre en su lugar” se propuso lograr que los puestos de responsabilidad estuviesen ocupados por personas capaces y experimentadas, independientemente de sus filiaciones políticas o sindicales⁹⁰. El nuevo organigrama estuvo dirigido por Alberto Núñez como presidente, Juan Saña (veterano anarquista que procedía del sindicato del metal) como secretario, Antonio Cuadrado como tesorero, Adolfo de La Riva (copropietario de los estudios Trilla-La Riva) como director técnico, Francisco Elías como director artístico y Dotras Vila como director musical⁹¹.

Destaca especialmente el caso de Francisco Elías, director de renombre y cercano políticamente al falangismo, que pese a sus ideas recibió numerosas ofertas por parte del primer Comité de Producción debido a la buena reputación que le confería su profesionalidad. Unos proyectos que, sin embargo, se permitió rechazar al catalogarlos de “tendenciosos y propagandísticos, cuando no de un sectarismo estúpido”⁹².

La primera crisis a la que hubo de hacer frente el CSTC ocurrió en el mismo verano de 1937, cuando sobrevino un problema de escasez de películas debido a que las distribuidoras estadounidenses suspendieron el envío de películas a España por a la falta

⁸⁸ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.248-252.

⁸⁹ BERNECKER, Walter L. *Colectividades y revolución social...* op cit, pp.297-299.

⁹⁰ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.58.

⁹¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.26.

⁹² SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.59.

de pagos, lo que redujo notablemente la proyección de cintas provenientes de Hollywood⁹³. La situación se agravó progresivamente hasta la casi paralización del sector del doblaje, que no tenía material con el que trabajar. El problema venía por la negativa del gobierno republicano a aceptar el envío de divisas al extranjero, aunque según Miguel Espinar una cláusula de los acuerdos establecía que mientras durasen las “circunstancia anormales que padece España” no se efectuaría ningún pago⁹⁴.

Una de las primeras medidas tomadas por el CSTC fue paralizar todas las producciones que estuviesen en marcha, lo que supuso importantes pérdidas debido a las indemnizaciones que hubo que pagar y a los recursos que se perdieron⁹⁵. Además, se prohibió la realización de films de contenido propagandístico, aplicando un sistema de censura para los proyectos ya realizados. Así mismo, se cambió el rumbo de los documentales de guerra, eliminando el triunfalismo que primaba hasta entonces, y colaborando estrechamente con instituciones como el ejército⁹⁶.

El cambio de rumbo que se experimentó con el nuevo CSTC estuvo motivado por el fracaso comercial de los films de propaganda, por la falta de profesionales capacitados y por las limitaciones artísticas, además de por la rigidez ideológica, tal y como concluía Miguel Espinar:

“el cinema no puede estar al servicio de ningún partido. Su misión es mucho más alta. Ha de ser didáctico. Exponer hechos, sí, pero nunca partidismos... sólo las dictaduras pueden someter el arte al servicio del dogma”⁹⁷.

En similares términos se había expresado poco antes Jacinto Torhyo en las páginas de Solidaridad Obrera, al decir que “no creo que el Arte pueda encerrarse en los moldes de una ideología, por amplia que esta sea”⁹⁸.

No obstante, pese al cambio de comité y de orientación productiva, una entrevista concedida por Miguel Espinar muestra que aún se tenía la intención de remodelar de forma radical el mundo del cine. Entre los objetivos principales estaban la protección del cine nacional y la creación de una “casa del cinema”, una especie de universidad del cine, para favorecer la aparición de jóvenes talentos. Además, aunque aseguraba que el

⁹³ CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”...op cit., p.57.

⁹⁴ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.305-306.

⁹⁵ *Ibidem*, p.60.

⁹⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.26-27.

⁹⁷ *Ibidem*, p.27.

⁹⁸ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.56.

cine no podía estar al servicio de ninguna fuerza política, destacaba todavía su importancia como vehículo cultural y como medio didáctico para el pueblo español⁹⁹.

En julio de 1937 tuvo lugar también la creación por parte de la CNT de Solidaridad Internacional Antifascista (SIA), como reacción ante la influencia comunista de Socorro Rojo Internacional. SIA buscaba obtener fondos para ayudar a la asistencia médica y social, y para ello organizó la proyección de películas en festivales benéficos. Para estas proyecciones se seleccionaban películas con un contenido más o menos en sintonía con las ideas libertarias, a pesar de que el 60% procedían de Hollywood. Además de películas soviéticas se seleccionaron obras estadounidenses como *Rebelión a bordo* (1935), *Los miserables* (1935) o *Viva villa* (1934), que fomentaban situaciones más o menos revolucionarias. Además de esto, SIA también participó en la producción de cuatro películas: *Homenaje de los fortificadores de Madrid*, *Amanecer sobre España*, *19 de julio* y *Misión de SIA*¹⁰⁰.

El CSTC tampoco logró cumplir sus objetivos, en gran medida por las graves dificultades que atravesaron los anarquistas en aquella época. Además de los problemas técnicos ya habituales, se dieron problemas de financiación debido a los avatares de la guerra y a la ya irreversible pérdida de poder político en beneficio de la Generalitat y de otras fuerzas como la UGT o el PSUC¹⁰¹.

A los problemas económicos por las bajas recaudaciones había que añadir el considerable aumento de los gastos debido a la guerra. Se estima que los costes de producción crecieron en torno a un 500%. El metro de negativo, por ejemplo, vio subir su precio de 1,10 a 9 pesetas, y las películas para impresión de sonido de 0,40 a 3 pesetas¹⁰². A raíz de esta situación se redujo drásticamente la cantidad de películas rodadas, algo a lo que también contribuyó la falta de electricidad, el aumento de los sueldos...e incluso dificultades de índole política, derivadas tanto las disputas internas como del obstruccionismo de los trabajadores partidarios de la sublevación¹⁰³.

Pese a la situación, el SIE rechazó siempre cualquier apoyo financiero por parte del gobierno, ya fuera el central o el de la Generalitat, puesto que esto habría supuesto supeditar las películas “al interés político estatal dominante”. Esto provocó en el CEC la necesidad de buscar formas alternativas de financiación, un problema que se trató de

⁹⁹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.59-60.

¹⁰⁰ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., 37-39.

¹⁰¹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.60-61.

¹⁰² Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.28.

¹⁰³ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario”...op cit., p.539.

resolver implicando a las distintas ramas sindicales de la CNT. El argumento sostenido decía que la importante labor pedagógica y propagandística que desarrollaban hacía necesaria la ayuda de todos los miembros de la confederación, a quienes también concernía el asunto de forma directa¹⁰⁴.

2.3.3 La socialización del cine fuera de Cataluña

Aunque es Cataluña, y sobre todo Barcelona, donde más fuerza llegó a tener la CNT dentro de la industria cinematográfica, fueron muchas otras las ciudades donde esta logró alcanzar el control de una o varias salas de exhibición, y aplicar, aunque en menor escala, algunas de sus políticas. Aquí se reseñarán, por su especial importancia debido a la fuerza de sus industria, los casos de Madrid y Valencia.

A diferencia de Barcelona, el mayor equilibrio de fuerzas impidió a la CNT alcanzar en Madrid un papel hegemónico, pero sí que logró una importante posición política en la capital. Esto fue debido a una conjunción de diversos factores: una correlación de fuerzas más equilibrada con la UGT, el mayor poder político de socialistas y comunistas, dificultades de producción derivadas de la coyuntura bélica, y el poco peso del recientemente constituido Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (SUICEP). En consecuencia, la colectivización tan sólo permitió a la CNT colectivizar 16 locales de espectáculos de los 64 que tenía la ciudad, cuyos ingresos debían ir a parar a una caja centralizada. A esto había que añadir dos estudios, los Estudios ballesteros y Fono España¹⁰⁵. Todas estas incautaciones fueron aprobadas por decreto el 2 de agosto. A partir de ese momento se pueden observar tres etapas distintas en el control obrero del cine. En la primera, las empresas fueron controladas por comités obreros de diversas organizaciones: CNT, UGT, PCE, JSU... En aquel momento el principal dirigente del SUICEP era Manuel Lara, a la postre delegado de la Comisión Nacional para el sector del espectáculo, quien tomó la decisión de comenzar a filmar el movimiento revolucionario en documentales como *Estampas de guerra*. En octubre se negoció con la UGT la creación de un Comité Mixto de Incautaciones que debía regular el tránsito hacia un sistema socializado, pero la ejecutiva central del sindicato socialista finalmente lo rechazó¹⁰⁶.

En una segunda etapa, a partir del 18 de noviembre de 1936, el SUICEP decidió poner fin a las colectivizaciones y socializar todas las propiedades bajo control de sus

¹⁰⁴ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.61-62.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pp.98-100.

¹⁰⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.32-33.

afiliados. Se decidió invertir el dinero recaudado en poner en funcionamiento los estudios que controlaban, para así dar trabajo a sus afiliados y contar con una producción propia, lo que se tradujo en películas de base como *¡Caín!*. Hasta finales de 1937 se pusieron en marcha 20 documentales, 2 cortometrajes y 2 largometrajes, lo que supuso una inversión de más de 2 millones de pesetas. Sin embargo, la situación cambió drásticamente cuando, en enero de 1937, se creó la Junta de Espectáculos Públicos, por iniciativa de los comunistas. Para tratar de evitar el control de esta Junta, la CNT intentó nuevamente unir fuerzas con la UGT para organizar un modelo de gestión en el que los sindicatos controlen los aspectos económicos, pero nuevamente las negociaciones resultaron infructuosas. A partir de entonces el SUICEP quedó dentro de una Junta en la que estaba en minoría y que era controlada por José Carreño, manifiestamente contrario a los anarquistas. Según estos mismos, aceptaron la situación por ser “enemigos de promover conflictos en circunstancias que exigen autentica y sólida unidad entre los trabajadores”. No obstante, la Junta siguió en buena medida el camino marcado previamente por los ácratas, por ejemplo al subir los salarios y bajar el gasto en compra de películas¹⁰⁷.

En la tercera etapa, y al igual que ocurrió en Barcelona, se tomó la decisión de reestructurar la organización cinematográfica. Sin embargo, mientras en la capital catalana se había decidido dar prioridad a la experiencia en el sector por encima de filiaciones políticas, en Madrid se puso al frente a Antonio Polo, una persona que reconocía no “saber una palabra de cine”, pero vinculado al sindicato. Polo, aconsejado por personas del mundo del cine como el director Fernando Mignoni, introdujo algunos cambios destinados a mejorar la eficiencia y a reducir costes¹⁰⁸. La reforma emprendida por Antonio Polo conllevó el fin de numerosos proyectos y el cambio de tono de los documentales, a partir de entonces menos radicales políticamente. Finalmente, para comienzos de 1938 el SUICEP ya se encontraba en una situación muy complicada en la que casi no podía poner proyectos en marcha, debido en gran medida a la negativa de la Junta de Espectáculos a proporcionarles el dinero necesario¹⁰⁹.

En el caso de Valencia, la CNT también jugó un papel importante en la reorganización de la industria cinematográfica. Tras la sublevación, CNT y UGT convocaron conjuntamente una huelga general en la ciudad el día 19 de julio. En

¹⁰⁷ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.33-35.

¹⁰⁸ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.101-102.

¹⁰⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.36-37.

consecuencia, los locales de exhibición decidieron parar su actividad, con lo que el día 5 de agosto tan sólo había un cine abierto en toda Valencia. Es por ello que la CNT y la UGT deciden unirse en la creación del Comité Ejecutivo de Espectáculo Públicos, que para el 30 de septiembre era ya el dueño absoluto de todos los espectáculos público de Valencia. Aquel comité, fruto del equilibrio de fuerzas entre ambas centrales sindicales, no produjo películas, tal y como ocurrió en Madrid o Barcelona, pero sí emprendió un proyecto de socialización muy similar al de aquellas, centrando sus esfuerzos en asegurar la actividad laboral de todo el sector, mejorar las condiciones de los trabajadores y organizar la gestión de cada local, además de dinamizar la actividad cultural de la ciudad a través de la organización de festivales de cine, teatro o tauromaquia¹¹⁰.

En julio de 1937 se aprobó en un Pleno Nacional en Valencia la creación de una Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos de España (FNIEPE), una iniciativa que buscaba obtener una mayor fuerza para el sector aglutinando a todos los sindicatos regionales del país. Para ello se estableció un Comité Nacional para coordinar a todos los sindicatos, y a su cabeza se situó a Marcos Alcón¹¹¹ como secretario¹¹². El objetivo central era el establecimiento de una productora y distribuidora de ámbito estatal, una tentativa centralizadora que fue justificada desde el propio sindicato aduciendo que los anarquistas aceptan las centralizaciones “cuando son la fiel expresión del individuo y la colectividad”¹¹³. Para ello se creó una Productora Nacional, una Distribuidora Nacional y un Comité Nacional de Suministros, cuyo objetivo central era fomentar la producción de películas anarquistas, divididas en películas instructivas (de formación y adoctrinamiento), películas de entrenamiento y películas mixtas. Finalmente, aunque el primer Pleno Nacional de la FNIEPE se celebró en diciembre de 1937, el proyecto apenas llegó a ponerse en marcha en la práctica¹¹⁴.

¹¹⁰ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.282-287.

¹¹¹ Marcos Alcón procedía del sindicato del vidrio, y tan sólo había entrado en el sector del espectáculo debido a la necesidad de protegerse de los conflictos con los empresarios de su sector, que le habían llevado ya varias veces a la cárcel.

¹¹² DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.21-22.

¹¹³ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.62-63.

¹¹⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.22-23.

2.4 LAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS ANARQUISTAS

2.4.1 La decisión de socializar la industria

Para entender la decisión de los anarquistas de socializar la industria cinematográfica, es necesario ver como evolucionó durante la guerra la percepción que se tenía de la empresa privada. Desde un primer momento, y al igual que harían más tarde los franquistas, los anarquistas consideraron que antes del inicio de su revolución no existía en España ninguna industria cinematográfica¹¹⁵. Desde el comienzo se impuso una visión de la producción previa totalmente negativa. En las páginas de *Popular films* se decía lo siguiente:

*“Hasta el 19 de julio vivió el cinema en manos de empresas privadas que se preocupaban más del lucro que de la orientación del cinema hispano por cauces de solvencia industrial y artística. La revolución ha acabado con la empresa privada”*¹¹⁶.

A esto se sumaba una gran desconfianza hacia la iniciativa privada, lo que se puede observar en numerosas declaraciones en la prensa. Por ejemplo, Martínez de Ribera aseguraba “que no habrá quien se atreva en estas fechas a dedicar 300 o 400 mil pesetas a una producción cinematográfica”, y Mateo Santos decía que “a una empresa particular que no siente el misticismo de la revolución no se le puede pedir que arriesgue su dinero en un film que refleje algunos de los aspectos del movimiento revolucionario”¹¹⁷.

No obstante, en un primer momento se trató de convivir con los empresarios. En el momento en que estalló la guerra eran varias las películas que estaban en producción. Algunas de ellas no llegaron a estrenarse hasta después de acabada la contienda y varias de las que sí se estrenaron hubieron de enfrentarse a una dura crítica por parte de las organizaciones obreras, pero lo cierto es que la mayoría de producciones lograron ser finalizadas y estrenadas sin mayores problemas, algunas incluso con muy buena crítica en la prensa anarquista¹¹⁸.

Desde *Popular Film* se felicitaba de esta manera a la empresa privada por su labor: *“Son, pues, cuatro grandes filmes los que se ruedan actualmente en nuestra ciudad (...) esfuerzo digno de todo encomio dadas las trágicas circunstancias por las que atraviesa nuestra economía y nuestra espiritualidad. Deseamos sinceramente un éxito rotundo a todos cuantos se han lanzado, en este instante, a empresa tan beneficiosa para nuestro cinema y para la moral de la retaguardia”*¹¹⁹.

¹¹⁵ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.6.

¹¹⁶ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.22.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp.32-33.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp.23-26.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.36.

Sin embargo, sí bien hubo producciones de iniciativa privada, en la mayoría de casos el interés no era tanto el beneficio de la industria como la obtención de salvoconductos para los partidarios del golpe. Tal fue el caso del productor Camille Lemoine o del escritor Enrique Jardeil Poncela, que lograron salir de la España republicana gracias a su participación en distintos rodajes¹²⁰.

Una vez finalizados los proyectos que se habían puesto en marcha antes de la guerra, la actitud de las productoras pasó a ser de total desdén y pasividad, con lo que la industria se fue paralizando y el paro aumentó vertiginosamente, a pesar de los esfuerzos de la CNT por calmar a los empresarios e incentivar la producción. Un boletín oficial del sindicato a fecha de 21 de septiembre de 1936 aseguraba que “los productores cinematográficos pueden trabajar hoy exactamente en las mismas condiciones que antes de producirse el hecho revolucionario”. Sin embargo, también se advertía de que “los productores deben atenerse a las normas fijadas” en cuestiones como la contrata de personal¹²¹. En caso contrario, no descartaban “tomar aquellas disposiciones que conduzcan al fin deseado en beneficio de las clases trabajadoras y de la industria cinematográfica española”¹²².

En un principio, la opción de socializar la industria fue pospuesta de forma indefinida, en vistas de que sin haber elaborado un plan de acción debidamente detallado irían “derechitos al fracaso”. Por tanto, la idea inicial era conseguir que los antiguos productores siguiesen desarrollando su actividad con las menores trabas posibles, mientras que ellos estudiaban como llevar a cabo esa socialización con el menor perjuicio posible para la actividad económica. El plan que finalmente se desarrolló incluía, además de la incautación de estudios y laboratorios, la construcción de infraestructura técnica y la creación de una serie de instituciones, como una universidad de cine, un departamento literario, una cinemateca educativa o una sección de cine didáctico¹²³.

Cuando finalmente se tomó la decisión de socializar la industria, a través de la creación del Comité de Producción Cinematográfica, lo que se buscaba era únicamente mantener la actividad económica de la retaguardia en vistas de que la actividad de los empresarios no podía garantizar el sustento de sus afiliados. Eso explica que la decisión

¹²⁰ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.33-34.

¹²¹ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...* op cit., p.42.

¹²² SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.20.

¹²³ *Ibidem*, pp.51-53.

fuese tan precipitada y sin haber desarrollado aún un plan concreto de acción para el funcionamiento de la industria cinematográfica.

De hecho, tal decisión no estuvo exenta de críticas dentro de las propias filas del Frente Popular. Jesús Hernández, ministro de Instrucción Pública del PCE, relató el proceso de socialización que llevaron a cabo los anarquistas diciendo que Barcelona había sido “víctima de un atraco inmenso, inaudito, a cargo de un ejército de pistoleros y de aventureros dispuestos a despojarla del último botón”. Ángel Álvarez, dirigente anarquista, defendió la actuación de su sindicato en un artículo:

*“No vea nadie en tal acontecimiento saña, rencor, o ambición de despojo (...) que (los trabajadores) recojan del suelo (...) una industria que bajo el signo del capitalismo ya no puede vivir. En ello, no hay despojo, ni abuso, como creerán todavía algunos cretinos, sino un perfecto derecho a vivir cada uno de su trabajo y un elevado fin patriótico [...] de engrandecer y propulsar una industria, que, por ser española, debe ser de todos y para todos”*¹²⁴.

2.4.2 La gestión económica

A finales de 1937 ya se podía hacer un balance de la actividad económica desarrollada por los anarquistas en el mundo del cine en Barcelona, que si bien obtenía unos ingresos mayores a los obtenidos en años anteriores, mostraba unos datos que languidecían en comparación con los obtenidos por la Junta de Espectáculos en Madrid. Mientras que la Junta de Espectáculos públicos recaudó en sólo 7 meses 21 millones de pesetas, el CEC recaudó unos 30 millones en 17 meses, pese a contar con algo más de la mitad de locales¹²⁵.

Esto podría explicarse en parte por el poco interés económico de los anarquistas. Como ya se ha dicho antes, la guerra supuso en la zona republicana un considerable aumento en la asistencia a las salas de cine, especialmente las zonas controladas por la CNT. Sin embargo, este aumento se debió en buena medida al amplio descenso que el sindicato aplicó en el precio de las entradas, y que al mismo tiempo hizo mermar los ingresos por taquilla, que no fueron mucho mayores a los obtenidos en los cursos precedentes¹²⁶.

¹²⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.5.

¹²⁵ Ibídem, p.35.

¹²⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. El montaje del franquismo...op cit., p.34.

Tabla 1: Cuentas del Comité Económico de Cines del 9/08/1936 al 31/12/1937¹²⁷

Procedencia	Ingresos (en pesetas)
Recaudación en taquilla	29.673.636,4
Arriendo de bares, kioscos y dependencias	147.612
Arriendo de publicidad	32.900,3
Básculas automáticas	2.773,25
Alquiler y venta de películas	21.030,6
Venta de películas virgen	2.625
Administración de recaudación social	5.709,75
Depósito de garantía	3.750
Otros conceptos	15.702,1
Total	29.905.739,4
Destino	Gastos (en pesetas)
Nóminas	17.856.558
Pago a los autores	180.503
Alquiler y mantenimiento de locales	1.417.714
Alquiler de películas	6.029.805
Prensa y publicidad	819.533
Gastos generales (electricidad, seguros...)	1.662.413
Impuestos	683.397
Total	28.649.961
Subtotal activo	1.255.778

La principal preocupación anarquista en su gestión de la industria del cine siempre fue el mantenimiento de sus trabajadores, razón por la cual se trató de sostener la actividad cinematográfica en todos los ámbitos. Es por ello que la mayor parte de los gastos del CEC (un 62%) corresponde al pago de los salarios. En los estatutos del CEC se establecía todo lo relativo al salario de los trabajadores, que debía ser el mismo para todas las categorías laborales, aunque variaba el porcentaje de lo percibido por los beneficios obtenidos en taquilla, de modo que por ejemplo los conserjes obtenían la mitad que los operadores o los músicos. Además, los autores cobraban un 1% por derechos de autor, y los empresarios seguían percibiendo una parte importante de los beneficios, aunque desprovistos de cualquier tipo de autoridad¹²⁸. En concreto, el salario medio subió de 50 pesetas a 125, a lo que se sumó un aumento de personal de 1.500 trabajadores, el doble de los que había en julio de 1936¹²⁹. Al aumento de los sueldos había que añadir la prohibición de las propinas, con lo que el sueldo dependía

¹²⁷ Elaboración propia a partir de los datos encontrados en DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit.,, p.11.

¹²⁸ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp. 223-224.

¹²⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.11.

íntegramente de la venta de entradas, con una jornada laboral que iba de 5 a 10 horas¹³⁰. A parte de eso, los trabajadores obtenían también importantes mejoras laborales: se les concedían seis semanas de vacaciones remuneradas al año, dos de ellas en invierno, y obtenían asistencia médica y sueldo íntegro en caso de enfermedad¹³¹.

Además, tal y como criticaban los socialistas, se observa la escasa aportación que el CEC realizó al Estado mediante el pago de impuestos. Según los acuerdos establecidos con el gobierno central, la Generalitat y los ayuntamientos, se deberían haber pagado 4 millones de pesetas al año, pese a lo cual tan sólo entregaron 683.397 pesetas¹³².

Otro aspecto llamativo en el apartado de gastos es el poco dinero que se dedica al pago de las deudas con los acreedores, a lo que se destinan unas insuficientes 52.254 pesetas. En su lugar, buena parte de los beneficios obtenidos se destinaron a la mejora de la infraestructura de exhibición, lo que incluyó la apertura de dos cines nuevos, bautizados como Francisco Ascaso y Buenaventura Durruti¹³³.

Por otro lado, los beneficios obtenidos (1.255.778 pesetas) se invirtieron casi íntegramente en impulsar la producción y en mantener el modelo productivo, con lo que en caja tan sólo quedaron 123.750 pesetas¹³⁴.

2.4.3 La producción de películas

Como ya se ha visto, a mediados de octubre de 1936 se decidió crear SIE Films, una productora que suponía la primera incursión de los anarquistas en la realización de películas de ficción. Una decisión que hizo necesario el establecimiento de un nuevo sistema productivo y que trajo consigo numerosas discusiones respecto a cómo debían llevarse a cabo estas producciones, cuya realización suponía un hito en la historia del cine español.

El primer paso en el proceso de realización de una película era el envío de argumentos al Comité de Producción, que contaba con una oficina literaria encargada de la selección de argumentos filmables. Aquellos argumentos seleccionados se enviaban al Comité, donde se debía dar el visto bueno definitivo para su aprobación. Cuando esto ocurría, el argumento volvía a manos de la oficina literaria para la elaboración del guión. Para agosto de 1937, ya se habían recibido algo más de 160 guiones, la mayoría de ellos de una calidad bastante baja, debido a que los escritores más reputados

¹³⁰ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)*. Madrid: Ediciones de la Filmoteca, 2001, p.67.

¹³¹ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...* op cit., pp.41-42.

¹³² DÍEZ PUERTAS, Emeterio. "El cine bajo la revolución anarquista"...op cit., p.12.

¹³³ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.229.

¹³⁴ JUAN-NAVARRO, Santiago. "Un pequeño Hollywood proletario..." op cit., p.531.

preferían no participar en ningún concurso. Por tanto, el trabajo recaía fundamentalmente en los principiantes, que solían incluir el tema de la revolución como una simple coletilla para tratar de pasar el corte¹³⁵. Los integrantes del equipo técnico y los intérpretes principales eran seleccionados por el Comité, mientras que el resto del equipo lo elegía la sección sindical correspondiente a través de una bolsa de trabajo establecida para tal fin¹³⁶. Tras la selección de todo el equipo, se preparaban los decorados, y finalmente se iniciaba el rodaje en uno de los dos estudios disponibles¹³⁷.

Esta decisión de los anarquistas de lanzarse a producir sus propias películas de ficción fue en gran medida fruto de una reacción contra la influencia del cine extranjero, especialmente el estadounidense, que cosechaba unos éxitos innegables¹³⁸. Sin embargo, pese a los esfuerzos en ese sentido, lo cierto es que de las 69 películas estrenadas en Barcelona entre 1936 y 1937, un 80% fueron producciones estadounidenses, mientras que tan sólo un 7% correspondió a cintas españolas¹³⁹. Hubo algunas propuestas, apoyadas por importantes figuras del cine español como el director Ramón de Baños, para establecer un proteccionismo que incentivase la producción de obras nacionales a través de una cuota de pantalla (como haría más tarde el cine franquista), pero cayeron en saco roto ante la apremiante necesidad de obtener beneficios¹⁴⁰.

Otra cuestión importante fue la función propagandística que el cine jugó en el contexto de la guerra. Esto fue visto como un factor decisivo desde las primeras jornadas, tal y como atestiguaba Mateo Santos:

*“el arte de las imágenes no tiene, a la hora de ahora, otra misión primordial que cumplir que la de ser el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva sociedad que están estructurando las gestas de los frentes de batalla y la labor constructiva que se realiza en la retaguardia”*¹⁴¹.

Esa utilización propagandística del cine por parte de los anarquistas fue duramente criticada por los comunistas, pues la consideraban excesivamente partidaria y contraria a la necesaria unidad durante la guerra. Las críticas se agudizaron raíz de los enfrentamientos de mayo de 1937, cuando la central anarcosindicalista aprovechó la

¹³⁵ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.57-58.

¹³⁶ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República*...op cit., p.42.

¹³⁷ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.58.

¹³⁸ GUBERN, Román. “La producción anarquista”...op cit., p.34.

¹³⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.14.

¹⁴⁰ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona”...op cit., p.58.

¹⁴¹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.35.

coyuntura para proyectar películas que defendían su postura y atacaban la de sus rivales, lo que provocó airadas reacciones por parte de socialistas y comunistas¹⁴².

Sin embargo, la propaganda no fue ni mucho menos la única preocupación de las producciones anarquistas. Las exigencias cenetistas de mejoras laborales para los trabajadores del sector cinematográfico obligaron a mantener una producción comercial de forma simultánea a la realización de films de propaganda, lo que a la larga supuso una serie de problemas de coherencia ideológica y de subsistencia dentro de la guerra¹⁴³.

Estos films comerciales también fueron blanco de duras críticas, pues los comunistas consideraban que muchas de las películas exhibidas en los locales controlados por los anarquistas eran de hondo contenido burgués, cuando no directamente contrarrevolucionario, al primar la proyección de cintas de carácter comercial al tiempo que ponían trabas a las películas soviéticas¹⁴⁴.

Esa dicotomía entre cintas propagandísticas y comerciales acabó provocando divisiones en el seno del sindicato anarquista entre aquellos que llamaban a priorizar el éxito en taquilla (la denominada línea “profesional”) y aquellos que optaban por renovar profundamente el cine tanto en forma como en contenido (la línea “política”). La primera estaba representada por el CEC y el SIE, mientras que la segunda la integraban las Secciones de Prensa y Propaganda confederales, así como varios de los miembros más radicales del Comité Nacional de la CNT¹⁴⁵.

Mientras que en un primer momento, el objetivo principal con respecto a los largometrajes de ficción consistió en producir obras de contenido social que trataran de despertar las conciencias de la población, tras duros debates, y ya constituido el CSTC, se decidió dar paso a una nueva etapa en la que, bajo la tutela de profesionales como Francisco Elías, la producción consistió fundamentalmente en un cine comercial y convencional, siguiendo las pautas tradicionales de la producción privada¹⁴⁶.

Como consecuencia de estas disputas, el CSTC decidió cambiar sus criterios de producción en busca de un mayor éxito de público. Se consideraba que el modelo de las películas de base había fracasado, debido en parte a la falta de profesionales cualificados, pero también a cuestiones artísticas, como la excesiva influencia del teatro o la tendencia a la realización de argumentos de escasa originalidad y excesivo

¹⁴² SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.238-240.

¹⁴³ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...” op cit., p.525.

¹⁴⁴ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.235-238.

¹⁴⁵ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...” op cit., p.539.

¹⁴⁶ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.167.

contenido político. Es por ello que se tomó la decisión de sustituir al Comité de Producción por uno nuevo, que habría de ejecutar una política considerablemente diferente, primando la realización de cintas cuyo objetivo principal era triunfar en taquilla¹⁴⁷.

Lo mismo ocurrió en Madrid durante la segunda etapa de control anarcosindicalista del cine, cuando se decidió dar prioridad a la realización de films comerciales, sin ningún tipo de moraleja ideológica, pero que al menos no resultasen reaccionarios en ningún sentido¹⁴⁸.

2.4.4 Censura y represión

Una de las primeras prácticas que puso en marcha la CNT en el mundo del cine fue la censura, vital para mantener el contenido revolucionario de sus producciones y evitar la difusión de ideas contrarrevolucionarias. Esta censura fue instaurada el 5 de agosto de 1936 y anunciada de esta manera en las páginas de *Solidaridad Obrera*.

*“como no es lógico ni lícito que Empresas cinematográficas burguesas busquen un lucro sin haber arriesgado nada en la lucha contra el fascismo que se viene desarrollando en todo el territorio español, advertimos a todos los compañeros que forman parte de las milicias antifascistas que no deben permitir que nadie, sin control del Comité Regional de la CNT y de la FAI tome vistas cinematográficas de barricadas, edificios públicos y religiosos ni en general de ningún aspecto del movimiento revolucionario”*¹⁴⁹.

No obstante, el alcance de la censura practicada por los anarcosindicalistas fue bastante moderado. Esa fue precisamente una de las grandes diferencias entre la cinematografía de la zona sublevada y la republicana. Mientras que dentro del bando sublevado era necesario contar con un permiso especial y atravesar un complejo sistema de censura con niveles político, militar y eclesiástico, dentro de las filas republicanas sólo había que atravesar un corte de censura a nivel oficial, con una legislación considerablemente más reducida¹⁵⁰.

Los estatutos del CEC establecían que se podían vetar aquellas producciones con “un marcado sabor reaccionario o una tendencia a desacreditar los postulados de libertad y humanidad que informan la Confederación Nacional del Trabajo”. Esto permitió acabar con algunas obras consideradas burguesas, pero principalmente fue un instrumento para impedir la exhibición de películas de tendencia comunista, tal y como denunciaban los

¹⁴⁷ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...” op cit., pp.538-539.

¹⁴⁸ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*... op cit., p.112.

¹⁴⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”... op cit., pp.7-8.

¹⁵⁰ CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”... op cit., pp.56-58.

comunistas que había pasado con *El ejército del pueblo nace*¹⁵¹. Algo similar ocurrió a finales de 1938 en Madrid, cuando los anarquistas lograron presionar a la Junta de Espectáculos para que censurase la película soviética *Los marinos del Báltico*, que exaltaba al militar profesional y al comisario político, algo que suscitó recelos en los sectores libertarios¹⁵².

En lo que respecta a la represión, la que los anarquistas desencadenaron en el ámbito de los espectáculos públicos fue mucho menor a la que se dio, por ejemplo, posteriormente bajo el franquismo, posiblemente debido a la imperiosa necesidad de contar con todos los profesionales disponibles para trabajar. Sin embargo, sí que fue habitual en la prensa anarquista la denuncia constante de aquellos profesionales del cine que colaboraban con las fuerzas sublevadas, como Fernando Delgado, Florián Rey o Imperio Argentina. Otros profesionales del cine que estaban en el campo republicano llegaron a ser acusados de espionaje, como Enrique del Campo, Victoria del Mar, Celia Gámez o Tina de Jarque, quien incluso fue fusilada¹⁵³.

Sin embargo, en términos generales los anarquistas no desplegaron una gran represión en el ámbito de los espectáculos públicos, lo que de hecho supuso la presencia de numerosos quintacolumnistas dentro de la industria. Tal y como narra en sus memorias el actor Fernando Fernán Gómez, en aquel entonces afiliado a la CNT, dentro del sector del espectáculo encontraron refugio muchas personas de simpatías derechistas que se aprovechaban del carácter “apolítico” del sindicato, donde en principio tenían cabida todo tipo de trabajadores¹⁵⁴. Fueron muchos los directores y demás profesionales del cine que se aprovecharon de la situación de mayor permisividad que se vivía bajo el control anarquista, como Francisco Elías, quien llegó a Barcelona para rodar la película comercial *Bohemios* debido a la complicada situación que vivía en Madrid a causa de su ideología¹⁵⁵. La situación era tal que el propio Antonio Polo se mostraba consciente de que una de las razones por las que los rodajes se volvían a menudo interminables o no llegaban a alcanzar la calidad requerida, era la “prudencia” de los realizadores, que no querían sobresalir debido a su poco compromiso, cuando no directamente hostilidad, para con la causa republicana¹⁵⁶.

¹⁵¹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.238-239.

¹⁵² GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.168.

¹⁵³ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.42-43.

¹⁵⁴ FERNAN GÓMEZ, Fernando. *El tiempo amarillo*. Barcelona: Península, 2006, p.393.

¹⁵⁵ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.34.

¹⁵⁶ *Ibidem.*, p.107.

Un aspecto en el que, sin embargo, los anarquistas se mostraron inflexibles, fue la afiliación sindical, primero al SUEP y posteriormente al SIE. Desde la UGT se criticaba constantemente a los anarquistas por el supuesto despido de miembros de su sindicato debido la negativa a filiarse a la CNT, motivo por el cual denunciaban que la organización confederal se había convertido en una empresa capitalista más, sólo que ahora provista de un poder absoluto¹⁵⁷.

2.5 EL FIN DE LA REVOLUCIÓN

La división y el debilitamiento de la CNT fue aprovechada por los enemigos de la socialización (PSUC, UGT, ERC) para acabar con el control anarquista sobre la industria del espectáculo. El 19 de enero de 1938 el consejero de economía de la Generalitat, Joan Comorera, decidió que la Industria de Espectáculos Públicos de Cataluña debía pasar a regirse por el decreto del 20 de noviembre de 1937, que permitía al gobierno catalán tomar el control de cualquier empresa si se consideraba que esto era necesario para la economía¹⁵⁸.

La respuesta de la CNT ante esta decisión fue la convocatoria de una huelga que el día 22 de enero de 1938 paralizó los locales de espectáculos de Barcelona. Tras esta demostración de fuerza se decidió conceder a los anarquistas la presencia de dos de sus dirigentes, Miguel Espinar y Marcos Alcón, en la Comisión Interventora de Espectáculos Públicos, tras lo cual ambos procedieron a tranquilizar a los suyos asegurando que las conquistas alcanzadas no serían revertidas en ningún ámbito. No obstante, esta integración no se produjo hasta el 1 de mayo, después de que fuese aprobada por los militantes en una asamblea¹⁵⁹. El resultado, sin embargo, fue la pérdida total de la autonomía de la que habían gozado para organizar la industria según sus propios intereses, pues a partir de entonces fue el gobierno el que marcó los objetivos y las líneas de actuación, entre las que estaban la centralización y el fin definitivo del control obrero de las empresas. Además, el CEC hubo de cesar definitivamente sus funciones¹⁶⁰.

También a principios de 1938 se materializó por fin un pacto de unidad sindical entre los dos grandes sindicatos de España, la CNT y la UGT, con el objetivo de hacer causa común en beneficio de la representación política de las organizaciones obreras. El 18 de

¹⁵⁷ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.244-245.

¹⁵⁸ JUAN-NAVARRO, Santiago. "Un pequeño Hollywood proletario"...op cit., pp.539-540.

¹⁵⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. "El cine bajo la revolución anarquista"...op cit., pp.28-30.

¹⁶⁰ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. "La cinematografía anarquista en Barcelona"...op cit., pp.81-82.

abril se firmó el pacto de unidad de acción en Cataluña, que en el campo de la industria de espectáculos públicos buscaba varios objetivos. Entre ellos estaban el acatamiento a las órdenes que dictase el gobierno, la puesta de todo espectáculo al servicio de la guerra, la realización de una depuración profesional a todos los niveles y el compromiso de impedir la representación de obras que supusiesen un ataque a la causa antifascista. El pacto también llamaba a defender todas las conquistas revolucionarias conseguidas. Como consecuencia de estos acuerdos, en julio de 1938 se estableció la Federación Catalana de la Industria de Espectáculos Públicos, entre cuyos objetivos estaba la “producción de obras inspiradas en la exaltación y el triunfo del ideal común; independencia y democracia. Línea política del Frente Popular”¹⁶¹.

Para Julián Casanova, estos acuerdos mostraban la extrema situación de debilidad de ambas organizaciones, privadas de su capacidad política y movilizadora. Fue la buena disposición de la CNT lo que le permitió volver a gobierno, colocando a Segundo Blanco como ministro de Instrucción Pública en el gobierno de Juan Negrín. Sin embargo, ni siquiera el objetivo de mantener las conquistas revolucionarias pudo cumplirse, pues la presencia del gobierno en Barcelona propiciaba la restricción de la autonomía de los sindicatos y la anulación de las colectivizaciones, en un momento en que las aspiraciones revolucionarias habían desaparecido casi por completo, no sólo del seno de las organizaciones anarquistas, sino también de las calles¹⁶².

A la debilidad política se sumaron las graves dificultades económicas. La falta de pagos a las distribuidoras generó una situación que ya era totalmente insostenible a finales de 1938, cuando la Cámara Española de Cinematografía dejó de proporcionar películas a los locales de exhibición. Se produjo entonces la mayor crisis de asistencia al cine, agudizada por los daños sufridos debido a los bombardeos y la falta de energía eléctrica. La situación era tan precaria en aquel momento que SIE Films necesitó pedir al Comité Nacional de la CNT un préstamo de 60.000 pesetas para poder desarrollar sus actividades¹⁶³.

Como consecuencia se produjo un descenso constante en la asistencia a los cines, ocasionado tanto por la ausencia de películas nuevas (debido a la negativa de las

¹⁶¹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.253-255.

¹⁶² CASANOVA, Julián. *De la calle al frente...* op cit., pp.235-236.

¹⁶³ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.30-31.

empresas extranjeras a importarlas) como por el mal estado de las que se proyectaban, la mayoría producciones antiguas o de segunda categoría¹⁶⁴.

Tras la desaparición del modelo de industria cinematográfica organizado por el SIE, aún hubo algunos intentos anarquistas por poner en marcha el rodaje de nuevas películas, como los de la Oficina de Propaganda de la CNT-FAI, pero estos proyectos nunca llegaron a arrojar resultados positivos¹⁶⁵.

También desde su posición en los ministerios los anarquistas trataron de promocionar su cine. Concretamente Segundo Blanco González, como ministro de Instrucción pública y Sanidad, favoreció la producción de películas a través de las Milicias de la Cultura, que rodaban documentales destinados al ejército y que seguían en buena medida las pautas marcadas por SIE Films, tales como *España vieja* (1938)¹⁶⁶.

A mediados de 1938, cuando la producción de películas ya había sido completamente abandonada por parte de los anarquistas, surgió un proyecto de colaboración con la UGT destinado a “desarrollar las funciones económicas, sociales, artísticas y culturales del espectáculo público”. Se trataba de la Cooperativa Regional de Profesionales de la Industria de Espectáculos Públicos del Centro, una organización que no llegó a pasar de la redacción de sus estatutos, y que para Antonio Polo tan sólo buscaba mantener operativa la industria hasta al final de la guerra independientemente de cuál fuese su desenlace¹⁶⁷.

El 23 de enero de 1939 la Comisión Interventora de Espectáculos Públicos, junto a la CNT y la UGT, determinó el cierre de todas las salas, estudios cinematográficos y laboratorios de Barcelona para facilitar la participación de los trabajadores en la defensa de la ciudad ante la inminente llegada de las tropas franquistas¹⁶⁸.

Para cuando acabó la guerra, hacía ya tiempo que quedaba poco de la estructura organizativa montada por los anarquistas para el cine español, así como de su objetivo de crear un cine social. Sin embargo, algunas de sus prácticas fueron aprovechadas más tarde por los franquistas para organizar su propia industria, como ocurrió con el Sindicato Nacional del Espectáculo, cuya organización se inspiraba en gran medida en la del SIE¹⁶⁹. En cuanto a las personas que trabajaron dentro de la cinematografía

¹⁶⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.15.

¹⁶⁵ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...”op cit., p.540.

¹⁶⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.39-40.

¹⁶⁷ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.113.

¹⁶⁸ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona...”op cit., p.84.

¹⁶⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p.187.

anarquista, fueron muchos los que sufrieron la represión franquista tras la guerra. Algunos, como Carrasco de la Rubia, fueron fusilados. Otros, como Juan Saña, pasaron años en la cárcel. Muchos sufrieron represión laboral, como Antonio Sau, y otros tantos marcharon al exilio, como Mateo Santos o Miguel Espinar. No obstante, también hubo casos de represión sufrida dentro del propio bando republicano, como Armand Guerra, que fue detenido por agentes comunistas y pasó 124 días en una checa de Valencia antes de huir a Francia¹⁷⁰.

¹⁷⁰ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., pp.41-43.

3. ENTRE EL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN

Las producciones cinematográficas realizadas por SIE Films durante la guerra se pueden dividir en cuatro apartados básicos:

1. Reportajes de guerra, tanto en el frente como en la retaguardia.
2. Películas de propaganda.
3. Películas de ficción narrativa.
4. Largometrajes o medimetrajes de acompañamiento a las películas de ficción¹⁷¹.

Sin embargo, las fronteras entre unos y otros no siempre estuvieron del todo delimitadas. En este capítulo veremos las películas correspondientes al primer punto, los reportajes de guerra. Pero no todos ellos, que engloban una producción vastísima, sino que nos centraremos en aquellos que tuvieron algún elemento ficticio, en mayor o menor medida, que permitiese utilizar el documental de forma más eficiente como mecanismo de propaganda. Por tanto, después de una pequeña introducción sobre los documentales anarquistas, analizaremos aquellas películas que están a medio camino entre la ficción y el documental.

3.1 LOS PRIMEROS DOCUMENTALES ANARQUISTAS

Pau Martínez Muñoz establece la existencia de dos etapas bien diferenciadas dentro de la producción documental anarquista. La primera abarca desde el verano de 1936 hasta agosto de 1937, mientras que la segunda comienza en agosto de 1937 y finaliza en 1938. La primera etapa, coincidente con la actividad de primer Comité de Producción, destaca por la realización de los primeros reportajes de guerra, realizados de forma esencialmente improvisada, y los primeros films de propaganda, con un amplio contenido político y social, como *El último minuto*, *En la brecha* o *El frente y la retaguardia*. En ellos se contradicen abiertamente las tesis defendidas por el gobierno republicano, abogando decididamente por la revolución social. En la segunda etapa, por otro lado, se da la reorganización administrativa del cinema libertario, por lo que hay un evidente cambio de orientación ideológica a través del cual se van aproximando a las posiciones estatales, lo que lleva a la censura de varias cintas como *Liberación* o *Cataluña*, y a la suspensión de los reportajes de propaganda. La producción se centró en

¹⁷¹ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.166.

documentales de guerra y retaguardia tales como *El general Pozas visita el frente de Aragón* o *Bombas sobre el Ebro*¹⁷².

Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona, dirigido por Mateo Santos, fue no sólo la primera producción anarquista, sino la primera película realizada durante la Guerra Civil. Este reportaje incluía imágenes rodadas en las calles de Barcelona entre el 20 y el 23 de julio, con las que se trataba de mostrar el entusiasmo y fervor revolucionarios, con escenas como la salida de los presos de las cárceles o el avance de las columnas confederales.

Según Santiago Juan-Navarro, se trata del documental que sin duda mejor retrató el ambiente revolucionario que se vivió en la ciudad en los días posteriores al golpe militar. Sin embargo, también es destacable la gran cantidad de defectos fruto de su realización apresurada, casi improvisada, que no obstante permitió retratar aún mejor la imprevisibilidad de los acontecimientos. El film está plagado de cambios bruscos de luminosidad, discontinuidades en sonido o fotografía o silencios repentinos en la locución. Sin embargo, Navarro destaca también que la ausencia de una distancia crítica subraya la inmediatez de los hechos, al no disociar los hechos de la mirada que los captura¹⁷³.

Las imágenes de *Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona*, al igual que otros documentales de la guerra, fueron tan icónicas que llegaron a ser recicladas a menudo en otras producciones. Las del film de Mateo Santos son sin duda las más reutilizadas de todo el cine de la Guerra Civil, tanto por un bando como por el otro¹⁷⁴. El franquismo, por ejemplo, utilizaría para su propio beneficio estas imágenes, empleándolas como prueba de los excesos cometidos contra la Iglesia¹⁷⁵. Entre otras cosas, se podía ver las momias expuestas de curas y monjas en el convento de las Salesas, así como los restos de edificios religiosos saqueados, de los que se dice que “alumbraron con sus llamas el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español”. Una actitud que se trata de justificar debido a que la guerra fue causada por “la traición de unos militares sin honor en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos

¹⁷² MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “Los documentales anarquistas durante la Guerra Civil Española”, en CASTRO DE PAZ, José Luis y CASTRO DE PAZ, David (coords.). *Cine + Guerra Civil: nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*. A Coruña: Universidad da Coruña, 2009, pp.57-58.

¹⁷³ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...” op cit., pp.526-527.

¹⁷⁴ BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2015, p.144.

¹⁷⁵ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.166.

de la iglesia que inspira el Vaticano”¹⁷⁶. Esta manipulación fue posible debido a que la CNT encomendó la cinta al empresario José Arquer para su difusión internacional, pero cuando este llegó a Francia lo que hizo fue trasladarse a Berlín y vender la copia a los sublevados a través de la UFA¹⁷⁷, gracias a lo cual montaron el documental *España heroica* con las imágenes del film de Mateo Santos¹⁷⁸. Otro ejemplo de la influencia del film de Mateo Santos es la película *Rojo y negro* (1942), en la que se perciben las influencias iconográficas del documental anarquista en la propaganda franquista. En esta película, la imagen que se ofrece de los milicianos (tanto comunistas como anarquistas) no es sino una deformación de la visión de los mismo que se ofrece en *Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona*¹⁷⁹.

En la segunda parte del film de Mateo Santos aparece uno de sus elementos más llamativos. En ella se puede ver como las distintas columnas marchan hacia el frente, haciendo gala de su fervor revolucionario, pero sobre todo mostrando la presencia de mujeres milicianas marchando junto a los varones, con el puño en alto y armadas con fusiles, algo hasta entonces inaudito. Este documental supone el primer testimonio visual de la participación de las mujeres en las milicias. Otros documentales anarquistas como *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, que constituye el principal documento cinematográfico acerca de la participación de las milicianas en el frente, contribuyeron a mostrar secuencias de estas en las trincheras y a normalizar dicha situación. En el documental *Fury over Spain*, dirigido por Louis Frank y destinado a su exhibición en Estados Unidos, se reutilizaron todas las imágenes ya rodadas sobre la participación de las mujeres en el frente para mostrar la idea de la lucha femenina más allá de las fronteras españolas. Tras el fin del proyecto cinematográfico anarquista, hubo de esperar casi 60 años para volver a ver a las milicianas representadas en la gran pantalla, a través de la película *Tierra y libertad* (1995)¹⁸⁰.

Como señala Mary Nash, las representaciones culturales de género no tiene porqué ser un reflejo del universo femenino, pero sí que pueden tener influencia en el imaginario colectivo a la hora de mantener o cambiar los códigos de conducta

¹⁷⁶ GUBERN, Román. “La producción anarquista”...op cit., p.29.

¹⁷⁷ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.8.

¹⁷⁸ MARTÍNEZ, Josefina. “Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas”, en *Espacio, tiempo y forma* Serie N°5, Tomo 21, 2009, p.125.

¹⁷⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Iconografía del miedo. El cine y el terror rojo”, en BERTHIER, Nancy y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (eds.). *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 2012, p.111.

¹⁸⁰ RONCERO MORENO, Fernando. “La visión de la mujer republicana en el cine documental de la Guerra Civil Española”, en *Quaderns* N°5, 2010, Roncero, pp.86-87.

masculinos y femeninos. La visión de las milicianas españolas luchando en el frente junto a los hombres construyó una serie de mitos y leyendas populares sobre el valor, la resistencia y la esperanza del pueblo español contra el fascismo. A ellos contribuyeron las imágenes que fueron proyectadas a través de los carteles y las películas¹⁸¹. Sin embargo, la realidad en las trincheras era que la actitud paternalista hacia ellas no desaparecía, y se veían obligadas a desempeñar las labores domésticas, de forma que los roles de la vida cotidiana se trasladaban a la guerra. Poco a poco el fervor que los medios mostraron hacia este fenómeno se tornó en un deseo que las mujeres trasladasen sus esfuerzos a la retaguardia, una decisión motivada en gran medida por la creciente incomodidad que su presencia generaba entre los hombres, además de por culpar a la presencia femenina de la propagación de las enfermedades venéreas. Por otro lado, pese a la relevancia de este fenómeno, lo cierto es que fue mucho más reducido de lo que la propaganda hizo pensar, pues la presencia de las milicianas fue relativamente escasa¹⁸².

En contraposición a ese rol de milicianas, en el siguiente documental de Mateo Santos, *Barcelona trabaja para el frente*, se podía ver a las mujeres participando como trabajadoras en fábricas de alimentos, en el economato o en talleres de confección, donde colaboraban de otra manera con la empresa bélica, a través del “tributo que la retaguardia rinde a los que luchan heroicamente en el frente”. Estos cambios reflejan el desplazamiento del ideal femenino a lo largo de la guerra, a medida que las mujeres quedaban relegadas de la lucha al ámbito de la producción. De esta manera, triunfaba la representación comunista del mundo femenino, que si bien destacó sobre todo por su escasez, se centró en el papel de la mujer como trabajadora, en un rol secundario respecto al hombre¹⁸³.

El fervor revolucionario inicial supuso la llegada al frente de numerosos reporteros, generalmente poco preparados y descoordinados entre sí, y que en un principio fueron recibidos con cierto rechazo por los combatientes. Todo esto llevó al SUEP a emitir el 28 de agosto un comunicado en el que instaba a sus afiliados a desistir “de marchar al frente con la misión de hacer reportajes o documentales de guerra si no cuentan con la autorización” de la sección sindical correspondiente¹⁸⁴.

Una vez que quedaron estabilizados los frentes, la CNT tomó la decisión de incentivar un nuevo tipo de producción documental, que debía estar preocupada tanto

¹⁸¹ NASH, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas...* op cit., pp.90-94.

¹⁸² *Ibidem*, pp.159-174.

¹⁸³ RONCERO MORENO, Fernando. “La visión de la mujer...” op cit., pp.87-88.

¹⁸⁴ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.64-65.

por mostrar la situación de los combates como la de la retaguardia, donde se estaba desarrollando una revolución sin parangón en la historia. De ese modo, se debían hacer indisolubles la guerra y la revolución¹⁸⁵. Esto es precisamente lo más característico de toda la producción anarquista para Román Gubern, su defensa de la revolución social, pues al contrario que los comunistas creían que debía hacerse de forma inmediata, simultáneamente a la guerra, y así fue como lo representaron en sus películas¹⁸⁶.

Los dos grandes focos sobre los que se centraron las cámaras anarquistas fueron el frente de Aragón y el Madrid. El primero permitía mostrar, además de la lucha armada, las colectivizaciones y demás propuestas libertarias para la revolución social campesina. En Madrid, por su parte, se buscó retratar de forma épica la llegada de la Columna Durruti para combatir al sublevado, objetivo que no obstante se vio truncado con la pronta muerte del dirigente anarquista el 20 de noviembre de 1936, lo que dio lugar a la realización de uno de los documentales anarquistas más conocidos, *El entierro de Durruti*¹⁸⁷.

En el nuevo modelo productivo implantado por la CNT se volvió muy habitual que algunos miembros de los equipos técnicos de los reportajes de guerra acabasen ascendiendo hasta convertirse ellos mismo en directores. Tal fue el caso de Bosch Ferrán o Ramón Quadreny, cuyas obras veremos más adelante¹⁸⁸.

Sin embargo, no siempre se consiguió cumplir con los objetivos a nivel propagandístico, y fue muy habitual que los resultados provocasen críticas entre los dirigentes. Juan García Oliver, por ejemplo, aseguraba que:

*“No eran aquellas películas de guerra apropiadas para levantar los ánimos. Eran demasiado crudas y objetivas, en blanco y negro que deslumbraba. La guerra, vista al natural, era profundamente desagradable. No era la guerra de las películas mercantiles. Pensé que detrás de las posiciones que ocupaban nuestros milicianos estaban las fuerzas franquistas, con soldados de reclutas cuya mayor parte debió pertenecer a la CNT o a la UGT”*¹⁸⁹.

Tras los acontecimientos de mayo de 1937, que supusieron una gran pérdida de poder e influencia por parte de las organizaciones anarquistas, se realizó el film *Manifiesto de la CNT-FAI*, que trataba de explicar sus ideas y posiciones a la población española en una búsqueda por recuperar la imagen y el prestigio perdidos¹⁹⁰. Otros films

¹⁸⁵ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.74.

¹⁸⁶ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.168.

¹⁸⁷ GUBERN, Román. “La producción anarquista”...op cit., pp.31-32.

¹⁸⁸ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.66.

¹⁸⁹ GARCÍA OLIVER, Juan. *El eco de los pasos: el anarcosindicalismo...* op cit., p.224.

¹⁹⁰ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.167.

que se realizaron como consecuencia de los sucesos de mayo fueron *Juventudes Libertarias*, *Congreso de activistas internacionales* y *Nuestro vértice*, con las cuales se pretendía contrarrestar la propaganda comunista¹⁹¹.

A partir de entonces, la filmografía anarquista experimentó un creciente declive a causa del intervencionismo comentado en el capítulo anterior. Esto supuso un cambio de tono y una disminución del contenido doctrinal de sus películas, de las que desaparecieron el triunfalismo y las tesis revolucionarias. Los discursos pasaron a centrarse en la legitimación de la república y en la situación del frente, además de desaparecer el lenguaje poético o los recursos humorísticos. En resumen, la lucha de clases y la libertad fueron sustituidas por la consigna de la legalidad¹⁹². Esto se puede apreciar claramente en documentales como *El general Pozas visita el frente de Aragón*, donde se muestra la aceptación del nuevo modelo militar, viendo a los antiguos combatientes de la columna Durruti cuadrarse ante un general republicano.

La última aportación libertaria al cine de la Guerra civil llegó en 1938, cuando el cámara anarquista Félix Marquet rodó un documental sobre la Batalla del Ebro, producido por Ediciones Antifascista Films y titulado *Bombas sobre el Ebro*. El documental, no conservado, tenía unos diez minutos de duración, y al parecer mostraba con mucho realismo los bombardeos llevados a cabo por la aviación sublevada¹⁹³.

3.2 LA FICCIÓN EN EL DOCUMENTAL

Para Ramón Sala la producción documental anarquista destaca tanto por su espontaneidad como por la ausencia de rigor y reflexión. No obstante, asegura que se observa en ellos un cierto afán experimental, buena muestra de la curiosidad artística de los anarquistas españoles, que fue lo que les llevó a internarse en el campo del documental-ficción, mucho más complicada que la realización de un documental al uso¹⁹⁴. En palabras de Pau Martínez Muñoz, estas producciones “dinamitan la separación entre film de argumento y documental”, ensayando las combinaciones posibles que diluyen las fronteras entre los géneros cinematográficos¹⁹⁵.

Los primeros documentales realizados por los anarquistas destacaban por su aire de improvisación, lo que les otorga veracidad y cercanía al hecho histórico, aún a costa de

¹⁹¹ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.538.

¹⁹² MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “Los documentales anarquistas...op cit., pp.66-67.

¹⁹³ ARASA, Daniel. “El cine y la batalla del Ebro”, en *FILMHISORIA ONLINE* Vol.27 N°1, 2017, p.10.

¹⁹⁴ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...*op cit., p.64.

¹⁹⁵ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “Los documentales anarquistas...op cit., p.66.

perder su dramatismo. Esta característica resultaba, no obstante, ineficaz para su función propagandística, una carencia que se intentaba mitigar a través de la voz del narrador, superpuesta a las imágenes. Sin embargo, este sistema pronto se mostró insuficiente, por lo que se hizo necesario dar un cambio radical a la planificación de los documentales¹⁹⁶.

En *La toma de Sietamo*, tercera parte de *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, se utilizó por primera vez el recurso de guionizar escenas supuestamente documentales. En la película se puede ver cómo, durante la captura de un pueblo en manos sublevadas, algunos enemigos desertan y se unen a las fuerzas republicanas, además de lanzar arengas a sus antiguos camaradas para que no disparen “al pueblo”. Los diálogos, por supuesto, fueron doblados a posteriori en un estudio. Este recurso se convirtió rápidamente en una tendencia, utilizada sobre todo en los documentales de adoctrinamiento¹⁹⁷.

En 1936 Feliciano Catalán se hizo cargo del rodaje de dos cintas que iban a caballo entre el documental y la comedia: *Francisca, mujer fatal* y *Prostitución*, que se preocupaban por la emancipación de la mujer dentro del contexto revolucionario¹⁹⁸. La organización anarquista *Mujeres libres* había impulsado durante la guerra una iniciativa encaminada a la liberación de las prostitutas, a través de los llamados liberatorios. Esta iniciativa, que fue llevada a cabo en colaboración con el ministerio de Sanidad y Asistencia Social de Federica Monstseny, y que buscaba acabar con la prostitución en lugar de con las enfermedades venéreas como medida para alcanzar la liberación femenina, encontró su representación en el cine anarquista a través de estas dos producciones, no conservadas hoy en día¹⁹⁹.

El largometraje de Fernando Roldán *¡Así venceremos!* (1937), que constituía una advertencia ante la posible presencia de espías y saboteadores entre las filas republicanas, incluía también escenificaciones con actores²⁰⁰.

El principal elemento común de todos estos documentales, según Pau Martínez Muñoz, es su desbordante optimismo. La victoria militar equivale al triunfo de la revolución, en la que se tiene una confianza ciega, tanto frente a la lucha con el fascismo como en sus rencillas con los comunistas. En consonancia con esa visión de la

¹⁹⁶ BENET, Vicente J. El cine español. Una historia cultural...op cit., p.123.

¹⁹⁷ GUBERN, Román. “La producción anarquista”...op cit., pp.31-33.

¹⁹⁸ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...op cit., p.5.

¹⁹⁹ NASH, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas*...op cit., pp.230-231.

²⁰⁰ GUBERN, Román. “La producción anarquista”...op cit., pp.33-34.

realidad, sus producciones están plagadas de poesía y humor, así como de estrategias narrativas más o menos innovadoras²⁰¹.

3.3 EL ÚLTIMO MINUTO

El primer documental-ficción producido por los anarquistas fue *El último minuto*, una cinta que narraba la llegada y explosión de la revolución en España. Pese a que fue definido por el SIE como un reportaje de guerra y retaguardia, se trataba sin duda de un film de propaganda con un discurso ideológico plenamente anarquista. La ficción, de hecho, ocupa una parte central de la cinta, llegando a tener incluso más relevancia que las imágenes documentales²⁰².

Pese a ser una de las primeras producciones, su estreno se produjo de forma bastante tardía, el 21 de enero de 1938, en un momento en que su mensaje de llamada al frente resultaba de gran utilidad a pesar de su fuerte contenido doctrinario²⁰³.

Lo primero que destaca de *El último minuto* es su representación de la situación española en las jornadas previas al estallido de la guerra, permitiendo de esa manera realizar una crítica más directa al sistema capitalista. Se trata de la única producción anarquista que muestra de forma tan explícita el contexto político anterior a la Guerra Civil²⁰⁴.

En primer lugar se habla de la represión a la que se vieron sometidos los militantes anarquistas. “Los mejores de los nuestros en la cárcel”, dice el narrador mientras se ven imágenes de la guardia civil, que aparece así señalada directamente como un enemigo de clase.

El siguiente problema es la pobreza del proletariado: “Niños sin pan, hombres sin trabajo, las familias en la miseria”. Y en contraposición, el lujo de las clases altas, representado como el más puro libertinaje: comida en una abundancia exagerada, lujuria desenfrenada, hombres quemando dinero y bebiendo champagne en un zapato. Esta es precisamente una de las críticas sobre las que se asienta la teoría anarquista sobre el capitalismo, la de que en la sociedad se produce mucho más de lo necesario para cubrir las necesidades básicas de la humanidad. Por consiguiente, el excedente de la producción es empleado en lujos y derroches por parte de la clase dominante. Un hecho que es especialmente sangrante debido a las grandes carencias materiales que sufre la

²⁰¹ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “Los documentales anarquistas...op cit., p.66.

²⁰² MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona...op cit., p.179.

²⁰³ *Ibidem*, p.180.

²⁰⁴ *Ídem*.

mayor parte de la población, pese a que la situación natural debería ser la abundancia. Por ende, y mediante una crítica en la que se mezclan elementos morales y económicos, el anarquismo rechazaba el lujo como una aberración impropia del ser humano²⁰⁵.

A esta situación se añaden otras ofensas por parte de la burguesía, que atenta directamente contra la dignidad de los trabajadores. La cinta muestra a un empresario que recibe de uno de sus obreros la petición de un aumento de sueldo. Su respuesta no podría ser más clarificadora acerca de la visión demonizadora que los anarquistas tenían sobre la burguesía: “¿Pides aumento de sueldo? Hombre, estás loco. Te lo rebajaré”. Esa visión era muy típica en los diversos escritos libertarios, ya desde el siglo XIX. Los anarquistas decían a los burgueses que “vosotros sois la personificación de todos los vicios, de todos los crímenes, sois la fiera humana que vive por la vida que arrebató a sus semejantes”, o “burgueses, hombres ruines y de malos sentimientos, que por poseer riquezas, goces y lujos sin cuento chupando os estáis la sangre de infelices jornaleros”²⁰⁶.

Y por fin llega el último de los ataques contra el proletariado, la sublevación militar de julio de 1936, que esta película achaca, por encima de todo lo demás, a “la cobarde traición de unos militares sin honor”.

Finalmente llega la ansiada revolución, cuando el pueblo sale a la calle para parar el golpe militar. El documental muestra un rótulo que indica que ha llegado el 19 de julio, para acto seguido enseñar unas cadenas rompiéndose, indicando que al fin ha llegado la ansiada liberación del hombre que los anarquistas habían prometido.

A continuación, para finalizar, aparece un primer plano de un miliciano que se dirige directamente a los espectadores para pedirles que ayuden a la lucha, al tiempo que deja entrever algunas de las consignas oficiales de la CNT respecto a la actuación en la guerra: “Ayudadnos con vuestra disciplina para que las hordas del desorden en la retaguardia no minen el muro de nuestra defensa”. Realiza también una petición de dinero y de trabajo, y exhorta a quienes puedan a marchar al frente para ingresar “en las filas de los titanes”. La película se cierra con el grito de “¡adelante!” Mientras suena el himno socialista *La internacional*.

²⁰⁵ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Madrid: Siglo XXI, 1991, pp.176-181.

²⁰⁶ *Ibidem*, pp.199-200.

3.4 LA SILLA VACÍA

La silla vacía fue dirigido por Valentín R. González, periodista de la prensa confederal y guionista. El interés de esta producción radicaba en ser el primer documental al que se le aporta un hilo argumental como excusa para mostrar las imágenes de la guerra, en este caso del Consejo Regional de Defensa de Aragón (CRDA) dirigido por Joaquín Ascaso²⁰⁷.

La película fue producida para la Circunscripción Sur-Ebro, por lo que su intención era claramente propagandística. Es, de hecho, la única película de toda la producción anarquista en la que se habla del Consejo de Aragón. A su estreno, el 4 de abril, ampliamente publicitado por los medio de comunicación en posesión de los anarquistas, acudieron tanto Joaquín Ascaso como los principales mandos militares de la zona, además de Miguel Espinar. El CRDA organizó transporte para todo aquel que quisiese acudir al estreno, que acabó convirtiéndose en todo un mitin político²⁰⁸.

Su director presumía de haberla podido realizar en tan sólo dos días de rodaje. Una realización tan apresurada se explica por la necesidad de exponer públicamente las demandas que el CRDA planteaba, en un contexto en que el PSUC agudizaba su críticas a los anarquistas por considerarlos responsables de la mala marcha de la guerra²⁰⁹.

Para Ramón Sala, el documental está lleno de buenas ideas mal desarrolladas por la falta de dominio del lenguaje cinematográfico. El hilo argumental es muy endeble y casi no hay articulación de los fragmentos documentales y ficticios. Sin embargo, el resultado es positivo por la inquietud que muestra por dotar de mayor complejidad a la producción existente²¹⁰.

El film comienza con unas palabras que retratan muy bien su propio contenido: “Propaganda. Mucha propaganda”. Se muestra la situación en la retaguardia, donde un trabajador toma conciencia de su deber al observar a un mutilado de guerra. Según el narrador, se están pisoteando las palomas de la paz.

En el camino hacia el frente, se muestra el paisaje bucólico del campo, ajeno a los combates. Esa mezcla de imágenes del campo refuerza el carácter atávico que Gerald Brenan atribuía al anarquismo español, que pretendía recuperar la igualdad y la libertad

²⁰⁷ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.75.

²⁰⁸ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona...” op cit., pp.309-311.

²⁰⁹ *Ibíd*em, pp.311-312.

²¹⁰ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.75.

que supuestamente había reinado en siglos pretéritos, a través de un modo de producción más primitivo²¹¹.

Ya en el frente, se puede ver la fraternidad de los soldados con los oficiales. En efecto, la relación entre soldados y oficiales fue en el bando republicano mucho más laxa de lo que fue en el bando sublevado, sobre todo en las milicias, donde la autoridad era tremendamente frágil. Sin embargo, esto dio lugar a numerosos problemas de disciplina que redundaron en el mal funcionamiento del ejército. En gran parte se debió en una decisión consciente, que buscaba distanciarse el modelo militar tradicional que encarnaba el ejército nacional, quintaesencia del autoritarismo²¹².

En cambio, las milicias anarquistas pretendieron tener un funcionamiento democrático, lo cual dio lugar a numerosas contradicciones entre teoría y práctica, pues a fin de cuentas hubieron de aceptar la jerarquía militar como algo necesario en una guerra. Aseguraban, no obstante, que la disciplina que ellos imponían no era cuartelera, sino una que podía ser aceptada por sus compañeros. Las columnas anarquistas, como la Columna Durruti, la Columna de Hierro o los Aguiluchos, que fueron especialmente numerosas en el frente de Aragón y que llegaron a aglutinar a unos 25.000 hombres, fueron fundamentales en los primeros meses de guerra. Sin embargo, lo cierto es que hubo mucha mitificación en torno a ellas, pues en la práctica no resultaron ser las unidades más eficientes a la hora de enfrentarse al ejército sublevado, mejor preparado y con mejores mandos. Pese a los intentos de estos documentales por presentar la eficiencia y el heroísmo de las milicias, en realidad fueron numerosos los casos de retiradas desorganizadas, y no lograron más que algunas victorias esporádicas. La disciplina estaba tan mal implantada que era habitual que los fejes hubieran de incluir amenazas con sus órdenes escritas para que fuesen atendidas. Esto provocó agrias y numerosas críticas, especialmente procedentes de los comunistas²¹³.

La principal figura política que aparece en esta película es Joaquín Ascaso, presidente del CRDA. Ascaso trata de calmar a los espectadores, asegurando ante la cámara la victoria antifascista. Se muestra como el consejo trabaja sin descanso para obtener esa victoria, mientras se repite constantemente el eslogan “no pasarán”.

²¹¹ BRENAN, Gerald. *El laberinto español...* op cit., p.240.

²¹² MATTHEWS, James. *Soldados a la fuerza. Reclutamiento obligatorio durante la guerra civil 1936-1939*. Madrid: Alianza Editorial, 2013, pp.227-238.

²¹³ ALPERT, Michael. *El ejército republicano en la guerra civil*. Barcelona: Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977, pp.45-62.

Otros aspecto que aparece reflejado es el de los medio de comunicación, fundamentales para conocer lo que ocurre en el mundo, y también para transmitir al mundo lo que ocurre en España, pregonando los triunfos de la revolución. Es por ello que se muestran el funcionamiento tanto de los periódicos confederales como de una emisora de radio.

Además, se dice que “Ascaso no olvida la instrucción de los niños”, y se muestra brevemente el funcionamiento de un instituto que lleva su nombre, mientras el narrador asegura que los niños tienen una inmensa deuda con aquellos que abandonan la retaguardia para luchar por la revolución. La educación siempre jugó un papel central en el pensamiento político del anarquismo español. Estaba estrechamente ligada a la acción revolucionaria, puesto que la educación de las masas debía ser el paso previo a su toma de conciencia, llegando incluso a considerar que la razón y la cultura tenían un peso mayor que las condiciones económicas o materiales²¹⁴. Esa preocupación anarquista por la educación es lo que llevó a la CNT a contar con la presidencia y cuatro representantes en el CENU. En los primeros meses de existencia de esta institución la influencia anarquista fue especialmente visible, a través tanto de sus declaraciones como de la adopción de ciertos principios de base libertaria, si bien el modelo educativo aplicado se aproximó más a la visión educativa de los republicanos: educación gratuita, coeducación de clases y sexos, laicismo y utilización de la lengua materna. Sin embargo, en algunos pueblos donde imperó el régimen de colectividad sí que llegaron a llevarse a cabo experimentos educativos algo más cercanos a los estándares libertarios, aunque muy influenciado por la labor del CENU²¹⁵. Estos estándares, pese a las notables diferencias entre varios modelos, se basaban fundamentalmente en el racionalismo y cientifismo, la neutralidad ideológica, el compromiso social, el laicismo, la formación integral, la metodología activa e integración en el entorno, la coeducación y la ausencia de premios y castigos²¹⁶.

La situación de los milicianos en el frente se presenta de forma muy positiva. El narrador dice que “no les falta alimento a los que combaten”, y además se puede ver como disfrutaban de una gran atención médica, bien provista de medicinas, y como gozan de tiempo libre para jugar al fútbol. No obstante, la realidad del frente era algo más complicada que lo reflejado en esta película. En cuanto a la alimentación de los

²¹⁴ TIANA FERRER, Alejandro. *Educación libertaria y revolución social...* op cit., pp.89-91.

²¹⁵ *Ibíd*em, pp.182-191.

²¹⁶ *Ibíd*em, pp.101-129.

soldados, es verdad que era realmente adecuada, por lo menos al comienzo de la guerra. También se repartían con cierta frecuencia artículos de lujo como chocolate o coñac, y tabaco, cuyo reparto era férreamente controlado debido a su importancia psicológica para los combatientes. También eran habituales, como se muestra, los partidos de fútbol, además de otras prácticas deportivas, y se fomentaron representaciones teatrales o proyecciones de películas. Pero por otro lado, había mucha escasez en otros productos, como por ejemplo jabón, lo que convirtió la higiene de los soldados en un gran problema. De las bajas que sufrieron los republicanos a lo largo en la contienda, la inmensa mayoría fueron por enfermedad, no por los combates²¹⁷.

La representación de los milicianos que se hace en esta cinta es buen ejemplo del arquetipo que llegó a construir el cine anarquista durante la guerra, y que Vicente Sánchez Biosca define así:

*“contrapicado admirativo, máuser a la espalda, cigarrillo entre los labios, rudo rostro proletario, contrapicado que lo recorta contra el cielo, (...) parece hallarse a medio camino entre el líder obrero y el bandido típico español del siglo XIX”*²¹⁸.

Al enseñar una enfermería del frente, se puede ver una transfusión de sangre, obtenida, según el documental, gracias a la solidaridad del pueblo. Esta transfusión fue lograda gracias a la creación de uno de los primeros bancos de sangre móviles de la historia. De este modo, quizás los anarquistas trataban de hacer en parte suyo un avance fundamental en el campo de la medicina, algo que va en línea con su ilimitada fe en el progreso científico. El avance de la ciencia debía llevar a la liberación del ser humano, a través tanto de la mejora de las condiciones materiales de existencia como de la aplicación de la lógica del método científico en otros campos de la vida humana, especialmente en el ámbito de la política²¹⁹.

Al mostrar los combates, el narrador habla de la importancia de “defender el avance de la democracia”. Este es un buen ejemplo de la necesidad en que se vieron los anarquistas españoles de plegarse a las circunstancias históricas a la hora de desarrollar su actividad propagandística durante la Guerra Civil, puesto que siempre se había criticado duramente a la democracia, que se consideraba que era parte de la reacción, no solo porque funcionase de forma defectuosa, sino también porque en última instancia perpetuaba el poder de las clases dominantes, impidiendo en la práctica un cambio real

²¹⁷ MATTHEWS, James. *Soldados a la fuerza*...op cit., pp.163-208.

²¹⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Iconografía del miedo. El cine y el terror rojo”...op cit., p.106.

²¹⁹ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español*...op cit., pp.67-69.

en la sociedad²²⁰. De igual manera, pronto se abandonó la consigna de la revolución, que en un principio fue un elemento crucial de la propaganda republicana, no sólo para los anarquistas. Sin embargo, se acabó convirtiendo en un problema para la República, que vio como las diferentes visiones de la revolución acababan en enfrentamientos internos, con lo que a mediados de 1937 el gobierno decidió suprimir de forma definitiva este elemento de sus consignas²²¹.

El final del documental, como es habitual, incluye una apelación directa a los espectadores: “Hombres y mujeres, compañeros de la retaguardia, pensad en nosotros.” Este mensaje se lanzaba tras la muerte del protagonista, lanzando la idea de que algunas de las sillas de los cafés de la retaguardia no volverán a ser ocupadas nunca. Para Román Gubern, la muerte del protagonista y el mensaje final supone un discutible estímulo publicitario, y mostraba con claridad el aspecto más ingenuo de la propaganda anarquista²²².

3.5 EN LA BRECHA

Esta película, cuyo subtítulo es *Aspectos de nuestra revolución proletaria*, supuso el debut de su director, Ramón Quadreny, quien ya había trabajado previamente como ayudante de dirección y director de doblaje y de montaje, y que continuaría su carrera posteriormente durante el franquismo. Además, al igual que la también anarquista *El frente y la retaguardia*, fue escrita por Ramón Oliveras y Carlos Martínez Baena, ambos anarquistas que buscaban reflejar diversos aspectos de la organización confederal de la retaguardia. Uno de sus aspectos más novedosos era que, al igual que hicieron otros documentales como *La silla vacía*, utilizaba a un protagonista como hilo conductor, interpretado por el actor Joaquín Puyol²²³.

La película no llegó a figurar en la cartelera de Barcelona, por lo que cabe la posibilidad de que ni si quiera fuese estrenada. Es posible, por tanto, que el sindicato decidiese que su exhibición no era oportuna debido a su alto contenido doctrinario, en el que se aseguraba por ejemplo que la CNT prefería desaparecer antes que olvidar una sola de sus consignas²²⁴.

²²⁰ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español...* op cit., p.240.

²²¹ MATTHEWS, James. *Soldados a la fuerza...* op cit., pp.138-139.

²²² GUBERN, Román. “La producción anarquista”...op cit., p.33.

²²³ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.76.

²²⁴ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona...” op cit., pp.321-322.

La película comienza apelando a la unidad del pueblo trabajador, representada metafóricamente a través de una colonia de hormigas en movimiento. La organización del movimiento anarquista es uno de los aspectos en los que más incide este documental, que acto seguido presenta la elección de los delegados sindicales como un procedimiento democrático, pero en el que ha de primar la autoridad del sindicato. También se apela a la disciplina laboral, necesaria para ganar la guerra, llegando mostrar un cartel propagandístico en el que se afirma que 8 horas son insuficientes en tal contexto. La actitud de los trabajadores del sindicato se muestra con gran naturalidad, pero el mismo tiempo se observa una gran eficiencia en las labores que se desempeñan.

Al salir el protagonista de la sede sindical, se puede ver la situación de la calle, llena de coches de las organizaciones obreras, tanto de la CNT como de la UGT. A continuación se observa una fábrica textil en funcionamiento, cuyas trabajadoras son todas mujeres. El trabajo es presentado como la actividad natural de la mujer durante la guerra, al contrario que el hombre, al que se identifica con las armas. Además, estas imágenes muestran el perfecto engranaje entre actividades productivas en manos de los trabajadores²²⁵.

Un aspecto destacable de esta representación del trabajo que realiza *En la brecha* es que muestra imágenes de mujeres trabajando en una fábrica mediante una larga secuencia que recoge todas las fases del proceso. Sin embargo, se puede apreciar que el comité que controla la fábrica está conformado íntegramente por hombres. Así mismo, poco después se puede ver otra escena en la que unas niñas aprenden matemáticas en el colegio, mientras el narrador de la película dice que “la contabilidad, base de la economía, ha de regir vuestros hogares. Los números, compañeras, os será muy útiles”. El lugar de hombre y mujer han de ocupar en la sociedad aparece claramente delimitado²²⁶.

Pese al optimismo que irradia este documental, al igual que todos los demás producidos por los anarquistas, hay una escena en la que se puede apreciar la crispación social que produce la guerra. En una comida familiar, un padre se ve obligado a decir a sus hijos que no hablen de las grandes colas que se forman en la retaguardia para conseguir alimentos y otros productos, para evitar poner “de mal humor” a la abuela.

²²⁵ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...op cit., p.9.

²²⁶ RONCERO MORENO, Fernando. “La visión de la mujer...op cit., p.87.

En la representación del frente, se muestra como es habitual la disciplina y eficiencia propia de los milicianos, y se habla del paso de algunos compañeros por el ejército popular como algo meramente transitorio. Una situación que de por sí ya supone un gran choque con los pilares del pensamiento anarquista, pues siempre se había rechazado por completo cualquier posibilidad de colaboración con el mundo militar, puntual o transitoria, aunque estuviese motivada por cuestiones estratégicas. Los anarquistas consideraban que el ejército representaba la coacción, la desigualdad y la violencia, es decir, la negación de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Además, se trataba del perro guardián del capitalismo, y como tal era un enemigo de la clase trabajadora²²⁷.

La defensa de la revolución propia de los anarquistas se puede ver con gran nitidez, pues se muestra directamente una portada del periódico *Solidaridad Obrera* en la que se dice que prefieren “desaparecer antes que olvidar una sola de sus consignas”. También aparece una conversación entre trabajadores en la que hablan acerca del triunfo revolucionario. Una conversación puramente ficticia, en la que los obreros se limitan a repetir viejas consignas libertarias al tiempo que muestran su optimismo por la victoria.

A través de un salto temporal los realizadores de este documental muestran las diferencias entre el sistema productivo actual y el anterior. La revolución prima el bienestar de los trabajadores, mientras con los antiguos capitalistas se interesaba solo por la obtención del máximo lucro posible, a expensas de los obreros.

Ese interés por el bienestar de los obreros se ejemplifica mediante la decisión de instalar una biblioteca científica en una fábrica, para ayudar a la formación de sus trabajadores. Se muestra así el empeño por llevar la instrucción de los trabajadores a la vida cotidiana. La formación autodidacta y la existencia de la cultura en los centros de trabajo se convierten en realidades dentro del documental, pese a que fuesen metas aún lejanas en la realidad. De ese modo el trabajo manual se vincula con la labor intelectual, tal y como predicaban los postulados anarquistas²²⁸. La ciencia siempre jugó un papel muy importante en la doctrina libertaria, hasta el punto de gozar de una imagen casi sacralizada como medio fundamental en el camino de la emancipación. Es por ello que se establecía una marcada diferenciación entre la ciencia burguesa y la ciencia obrera, unida a una fuerte preocupación por poner el conocimiento de la realidad al alcance del

²²⁷ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español...* op cit., pp.255-257.

²²⁸ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...” op cit., p.15.

proletariado, colocando el desarrollo científico en el mismo horizonte que la revolución social²²⁹.

Tras el discurso de un dirigente sindical, que afirma que “las energías de todos los trabajadores deben emplearse en los talleres y no en los cuarteles”, el documental finaliza mostrando imágenes de la Barcelona revolucionaria ante la aguerrida mirada de un miliciano, al tiempo que suena el himno anarquista *A las barricadas*.

3.6 EL FRENTE Y LA RETAGUARDIA

El frente y la retaguardia, producido después de mayo de 1937, es una buena muestra del cambio de actitud que experimentaron los anarquistas respecto a la guerra y la revolución. En esta película no se habla nunca de la colectivización de la tierra, sino simplemente de estimular la producción agraria. Además, se habla del triunfo bélico como el objetivo prioritario, y no de la revolución. Por otra parte, en el apartado musical se sustituyeron los clásicos anarquistas como *A las barricadas* o *Hijos del pueblo* por otras piezas como la *Sinfonía número 9* de Anton Dvorrák²³⁰. Su estreno tuvo lugar el 1 de septiembre de 1937 como complemento del largometraje *Aurora de esperanza*, y fue descrita en las páginas de *Solidaridad Obrera* como una de “las magníficas y emotivas superproducciones nacionales”²³¹.

Esta cinta, dirigida por Joaquín Giner, mantiene la misma actitud que *En la brecha*, pero utilizando de forma diferente las escenas ficticias, como un complemento dramático de las documentales²³². De hecho, en ocasiones el paso de unas a otras es muy drástico, tratando de mostrar ambas como una única realidad.

La película comienza con una enérgica exaltación del valor y el heroísmo de los combatientes, mostrando imágenes del frente acompañados de textos laudatorios para aquellos que participan en “la lucha que ha de redimir a la humanidad”.

Acto seguido, se pasa del frente a la retaguardia, donde los trabajadores también contribuyen a la victoria en las fábricas. El documental muestra como tanto los trabajadores como los soldados contribuyen al triunfo militar, en un esfuerzo conjunto para conseguir un “bello y cercano amanecer para la clase trabajadora”. El narrador exalta la eficiencia y la disciplina de la clase obrera. Esta organización, basada en una

²²⁹ GIRÓN SIERRA, Álvaro. *En la mesa con Darwin: evolución y revolución en el movimiento libertario en España (1869-1914)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp.28-30.

²³⁰ CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil Española: cine y propaganda...* op cit., p.61.

²³¹ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona...” op cit., p.328.

²³² SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., pp.76-77.

férrea jerarquía, es buena muestra de cómo el anarquismo español se plegaba a las necesidades de la guerra, acercándose a la línea propagandística de republicanos, socialistas, y comunistas. Al hacer esto el anarquismo español renunciaban a una de sus máximas tradicionales, que rechazaba la jerarquía y el liderazgo, y que en su lugar abrazaba el espontaneísmo, porque se acercaba a la organización natural de las masas, alejada de los vicios del sistema capitalista²³³.

El tratamiento del documental respecto a las mujeres obreras, como en otros films, no es el mismo que hacia sus compañeros varones. La narración se centra en el sacrificio que ellas realizan al abrazar un mundo que en principio les es ajeno, el del trabajo industrial. Además, se dice que trabajan para sus novios, sus hermanos o sus hijos, pero no para ellas, pues es el hombre quien tiene el protagonismo absoluto en la guerra. En la propaganda republicana imperó esa visión de la mujer como madre combativa, que aportaba su granito de arena a la lucha a través del trabajo en la retaguardia. La maternidad fue utilizada por la retórica de todas las fuerzas políticas para construir el modelo de mujer que debía ser imitado por las demás. Algo a lo que se sumó incluso *Mujeres Libres*, que en una de sus consignas decía que “¡no es mejor madre la que aprieta más al hijo contra su pecho que la que ayuda a labrar para él un nuevo mundo!”²³⁴. Todas las organizaciones políticas y sindicales, incluyendo las anarquistas, consideraban que el lugar natural de la mujer durante la guerra era la retaguardia. Una tarea fundamental para sostener el esfuerzo bélico, y que desde la propaganda se mostraba como una parte más de la guerra, diciendo por ejemplo que las mujeres ocupaban “las trincheras de la producción” o que eran “heroínas de la producción”. La decisión individual de cada mujer para ocupar esos puestos de trabajo que estaban vacantes no partía necesariamente de una voluntad política, sino también de la simple necesidad de mantener a sus familias ante las penurias de la guerra y la ausencia de los hombres²³⁵. Además, pese a sus consignas de incorporación femenina al mundo del trabajo, lo cierto es que tanto a la CNT como a la UGT les costó poner en práctica políticas en este sentido durante la Guerra Civil Española, provocando la crispación inicial de algunas organizaciones femeninas. Hasta la primavera de 1938 no se llevaron a cabo políticas concretas para tal efecto, debido a la falta de mano de obra provocada por el devenir de la guerra. De hecho, la CNT no incorporó esta cuestión a su

²³³ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español...* op cit., pp.377-383.

²³⁴ NASH, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas...* op cit., pp.99-104.

²³⁵ *Ibíd*em, pp.178-180.

programa hasta agosto de ese mismo año. Por entonces, el sindicato anarquista aún defendía la segregación laboral de las mujeres, escudándose en sus problemas de temperamento a causa de su condición biológica²³⁶.

A continuación la acción se traslada al mundo rural, puesto que “también el campo trabaja” para la victoria. De esta forma, el documental entrelaza las tareas obreras en retaguardia con las agrícolas en las zonas cercanas a las líneas de fuego²³⁷. Además de mostrar el duro trabajo de los jornaleros, se pone el énfasis en la utilización de la tecnología en beneficio suyo, uno de los triunfos de la revolución. Las imágenes de la maquinaria empleada tanto en las fábricas como en el campo es una muestra de lo que destacaba Gerald Brenan acerca de la relación de los anarquistas con la tecnología. Al contrario que otros movimientos similares, ellos no rechazaban los avances tecnológicos, sino tan sólo el modelo de vida derivado de la modernización que se había puesto en práctica por parte de las clases altas. De hecho se exaltaba el valor de la máquina, que debía permitir restar horas de trabajo al hombre para así aumentar el tiempo dedicado al ocio²³⁸.

En estos documentales es muy habitual que la defensa de la revolución lleve intrínseca una serie de ideas propias de la cultura obrera, como es el caso de la identificación de la maquinaria con el progreso y el bienestar colectivo. Según Pau Martínez Muñoz, las imágenes fusionan el ritmo incesante de las máquinas con la actividad de los obreros para difundir una valoración positiva del trabajo manual. El tratamiento plástico que recibe la máquina la convierte en una protagonista más de las cintas, aliada perfecta del hombre. También se defiende una ética del trabajo a modo de suma de tareas individuales que contribuyen a un proyecto colectivo. Por último, se exhibe el nuevo contexto laboral que impulsa la moral anarquista donde el trabajador siempre permanece con atenta responsabilidad en las tareas que se le encomiendan²³⁹.

Después de retratar la retaguardia, la película traslada su atención al frente, un tránsito representado por un grupo de obreros que decide alistarse en el ejército. Mediante la transformación de los trabajadores en soldados, se hace hincapié en el carácter proletario de las fuerzas republicanas. Una vez en el frente, además de verse algunos combates, se presenta a una oficialidad democrática, cuya toma de decisiones

²³⁶ NASH, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas...* op cit., pp.187-188.

²³⁷ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...” op cit., p.9.

²³⁸ BRENAN, Gerald. *El laberinto español...* op cit., p.249.

²³⁹ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...” op cit., p.10.

recuerda al modelo asambleario. Además, su funcionamiento es rápido y eficaz, organizando con facilidad las defensas o los envíos de refuerzos.

Aparte de los combates, se ve el tratamiento médico que reciben los soldados, y que destaca igualmente por su eficiencia, y por el buen trato recibido por los combatientes heridos. Se hace ver como ahora los obreros pueden recibir las atenciones médicas que antes les eran negadas en beneficio de los ricos.

El último escenario del que se ocupa este documental es un refugio infantil, en el cual, y según las palabras de los soldados, la revolución vela por los hijos de los combatientes. En ese refugio, los niños disfrutaban de una vida apacible, alejada de los horrores de la guerra. Asisten a una escuela mixta, en la que estudian, trabajan y juegan. Según Pau Martínez Muñoz, el final de la película muestra una síntesis de los proyectos educativos libertarios, mezclando la enseñanza racional y científica con otras actividades como la artesanía, el arte o los deportes²⁴⁰.

Lily Litvak sostenía que la representación de la utopía anarquista podía ser entendida tanto como esperanza como desesperación²⁴¹, una dualidad que resulta bien palpable en la producción documental de la guerra. Sin embargo, la balanza se suele decantar del lado de la esperanza, siendo esta película un buen ejemplo de ello. Tras mostrar la crudeza de los combates, la imagen final de *El frente y la retaguardia*, con los niños del refugio formando la palabra libertad vista desde el aire, muestra como estos representan el futuro del pueblo español, a través de una educación que ha de acabar con todos los males que arrastra el país.

3.7 Y TÚ, ¿QUÉ HACES?

Esta película contó con la dirección de Ricardo de Baños²⁴² y con un importante elenco de actores profesionales. Consta de un argumento plenamente ficticio, en el que se utilizaban imágenes documentales para ilustrar la situación de la guerra. Su estreno se produjo el enero de 1938²⁴³.

Durante mucho tiempo este film estuvo desaparecido, y la copia que se conserva hoy procede de la Filмотeca de Suecia. Pese a los problemas de audio por su mala

²⁴⁰ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...op cit., p.14.

²⁴¹ LITVAK, Lily. *Musa libertaria: arte, literatura y viuda cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981, pp.370-385.

²⁴² Tanto él como su hermano Ramón destacaron como pioneros del cine mudo, además de por dirigir las primeras películas pornográficas de la historia de España, bajo producción del rey Alfonso XII.

²⁴³ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona...op cit., pp.337-338.

conservación, se han podido recuperar gran parte de los diálogos gracias a los subtítulos²⁴⁴.

La película se centra en el drama de una familia obrera, en cuyo seno surgen diferentes modos de afrontar la guerra. Mientras que uno de los hermanos decide marchar al frente sin vacilar, otro prefiere quedarse en la retaguardia disfrutando del ocio burgués. De este modo se presenta una contraposición entre la dura vida del proletariado y la despreocupación de la burguesía. Esa ociosidad, practicada también por el protagonista, es vista con desprecio, como una traición a la causa de un mundo mejor, pues al mismo tiempo los combatientes viven una situación difícil, con grandes privaciones, como por ejemplo el tabaco. Por el otro lado, se ve la lucha incansable de los combatientes por la victoria, con un frente que es retratado a través de recreaciones de combates que pretenden tener un carácter documental. En cierta manera, resulta paradójico que se realice esta dura crítica al ocio en tiempo de guerra precisamente a través de una película exhibida en salas de cine junto a películas comerciales.

Además de ese enfrentamiento entre hermanos, se deja entrever también un cierto choque generacional dentro de la familia, tanto en relación con cuestiones culturales como en su visión del mundo. Sin embargo, la lucha contra la injusticia se muestra como algo que rompe esa brecha generacional, y que atañe a todos los miembros de la familia, desde el más pequeño al más anciano.

Finalmente, al tomar conciencia de la realidad de la situación, el protagonista decide renunciar a su vida acomodada para marchar al frente. Esa toma de conciencia es representada mediante la sobreimpresión de un miliciano en una sala de baile, en la que, visiblemente indignado, comienza a preguntar a los asistentes que hacen para contribuir a la victoria. La película se cierra con una imagen de los milicianos mirando hacia un nuevo amanecer, acompañado por un texto que invita a no quedarse de brazos cruzados mientras el fascismo avanza, un alegato final que parece más destinado al extranjero que a España, probablemente debido a que la copia conservada estaba destinada a exhibirse fuera del país.

²⁴⁴ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona...op cit., p.335.

4. EL SUEÑO DE UN CINE LIBERTARIO

La mayor parte de los esfuerzos anarquistas en el campo de la producción se dedicaron a la realización de documentales debido a la necesidad que había de reseñar la actualidad política y bélica, además de por su bajo coste e inmediatez de rodaje. Sin embargo, también se dedicaron esfuerzos a la realización de un cine social protagonizado por los trabajadores y que hiciese gala de un compromiso ético y social ejemplar²⁴⁵. Unos esfuerzos que, en opinión de autores como Román Gubern o Santiago Juan-Navarro, ofrecieron unos resultados mucho más torpes y menos innovadores que los logrados en el ámbito documental²⁴⁶.

Sin embargo, los anarquistas no sólo fueron los únicos que produjeron películas de ficción durante la Guerra Civil española, sino que además estas películas supusieron un auténtico *rara avis* en la Historia del cine español, pues fue la primera vez que en las pantallas se representaban de forma tan realista temas como el desempleo, la desigualdad de clase, la explotación social, el alcoholismo o la prostitución²⁴⁷. Como señala Antonio Santos, el cine es el medio artístico idóneo para dar representación a las utopías en el campo de la ficción, pues es el espacio natural del arte que modela y da forma a los sueños²⁴⁸. En este caso, los sueños de aquellos que decían llevar un mundo nuevo en sus corazones, los sueños de una sociedad sin clases ni Estado, sin dios ni amo.

4.1 ANTECEDENTES

Ya desde finales del siglo XIX los escritos anarquistas hacían hincapié en la importancia que el arte debía tener para su causa: debía ser un medio a través del cual denunciar la sociedad existente, sus injusticias y su carácter explotador²⁴⁹. Y más concretamente, se habla de la utilidad que para su movimiento tenían las artes escénicas.

²⁴⁵ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...op cit., p.5.

²⁴⁶ GUBERN, Román. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid; Filmoteca Española, 1986, p.17.

JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.533.

²⁴⁷ Ídem.

²⁴⁸ SANTOS, Antonio. *Tierras de ningún lugar: utopía y cine*. Madrid: Cátedra, 2017, p.8.

²⁴⁹ SERRANO, Carlos. “Acracia, los anarquistas y la cultura”, en HOFMANN, Bert, I TOUS, Pere Joan y TIETZ, Manfred (eds.). *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Madrid: Iberoamericana, 1995, p.353.

En el primer número de la *Revista Blanca* se incidía en el gran valor que tenía el teatro (junto otros medios como el periódico o la novela) en el campo de la pedagogía²⁵⁰.

Entre 1930 y 1936 proliferaron en España las publicaciones periódicas en la órbita del anarquismo en las que, además de difundirse la doctrina libertaria, se daba espacio a la poesía, la literatura o el cine, siempre con fines pedagógicos a través de la comprensión de la cultura como un vehículo de difusión de las ideas libertarias²⁵¹.

Los anarquistas siempre dieron más importancia al arte y la literatura que los marxistas, entendiéndolas como una parte fundamental de su labor propagandística. A fin de cuentas, la cultura jugaba para los ácratas un papel en la revolución social junto a las reivindicaciones económicas o sociales. Su percepción del arte se caracterizaba por la negación del arte decadente de la burguesía y la afirmación de un arte verdadero, que debía ser el arte del pueblo. Esto pasaba por combatir el esteticismo y el arte contemplativo, que suponía la evasión de la realidad social. En su lugar se debía dar paso a unas obras de hondo contenido social y de rebeldía manifiesta contra el sistema imperante. Según se decía en *Solidaridad Obrera*, el objetivo era un arte que “despierte la mente y el espíritu insurgente de los individuos. Que vaya recto como una flecha al cerebro y que remueva el espíritu de la rebeldía”²⁵².

4.2 CARNE DE FIERAS

A diferencia del resto de películas que componen este trabajo, *Carne de fieras* no fue una producción del anarcosindicalismo español, sino de un productor privado. De hecho, el comienzo de su producción es anterior al estallido de la Guerra Civil. No obstante, su presencia aquí se justifica por dos razones. En primer lugar, que tras el comienzo de la guerra fue la CNT la que decidió continuar con la producción de esta película, lo cual la convierte en parte del plan cinematográfico anarquista. Y en segundo lugar, el hecho de que su director, Armand Guerra (pseudónimo de José María Estivalis Calvo), era un convencido militante anarquista, razón por la que esta obra constituye un

²⁵⁰ DOMERGUE, Lucienne y LAFFRANQUE, Marie. “El Castillo Maldito de Federico Urales. Cultura libertaria y creación teatral”, en HOFMANN, Bert, I TOUS, Pere Joan y TIETZ, Manfred (eds.). *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Madrid: Iberoamericana, 1995, p.69.

²⁵¹ TERMES, Josep. *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*. Barcelona: RBA, 2011, pp.485-492.

²⁵² GLOCKNER, Wolfgang Karl. “Sean mis versos bombas que estallen a los pies del ídolo. La poesía como forma de acción directa”, en HOFMANN, Bert, I TOUS, Pere Joan y TIETZ, Manfred (eds.). *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Madrid: Iberoamericana, 1995, pp.129-133.

testimonio más de cómo los anarquistas trataban de mostrar sus ideales morales y sociales a través de las pantallas cinematográficas.

Al argumento de la película nos presenta a Pablo, un boxeador que toma la decisión de acoger en su casa a un niño sin hogar. Tras ser engañado por su mujer, decide dejarla y se enamora de una bailarina francesa, con la que acaba el final de la película después de ser agredido por un trabajador enamorado de ella.

La inspiración de la obra la tomó su productor, Arturo Carballo, de un espectáculo circense que alcanzó cierto éxito en Madrid en 1936, protagonizado por el domador de leones Georges Marck y la bailarina Marlène Grey, apodada la Venus Rubia, que bailaba desnuda en una jaula junto a los leones. Carballo les propuso participar en una película que habría de girar en torno a ese espectáculo para aprovechar su tirón. Para ello, firmó con ellos un contrato de exclusividad para explotar su número en España²⁵³.

El rodaje comenzó el 16 de julio, pero fue interrumpido por el inicio de la Guerra Civil. Su director, Armand Guerra, tenía la intención de marchar al frente para rodar documentales sobre la guerra al servicio de la revolución, pero recibió órdenes del sindicato de continuar con el rodaje para mantener los puestos de trabajo que de él dependían. Es por ello que a partir de entonces el rodaje continuó con un ritmo muy forzado que es especialmente perceptible al analizar el metraje conservado, progresivamente más poblado por tomas únicas hacia su final. Además, se produjeron varios cambios con respecto al equipo inicial. Una vez acabado el rodaje Armand Guerra recuperó su idea de ir al frente, por lo que abandonó el proyecto sin haberse realizado el montaje, dejándolo en manos de un compañero suyo que tan sólo llegó a finalizar un premontaje²⁵⁴.

El contenido de la película suponía una fórmula asegurada para el éxito comercial: música ligera, mujeres hermosas, erotismo al límite, amores desprejuiciados, ejemplos morales acordes a los tiempos... Sin embargo, el problema tras la finalización del rodaje era que no había ni medios ni infraestructura para llevar a cabo el montaje, además de otros problemas derivados de la guerra²⁵⁵. Debido a estas dificultades *Carne de fieras* no llegó nunca a ser estrenada, ni si quiera se finalizó su producción. Tan sólo se conservó el negativo original de cámara con las claquetas de rodaje sin cortar, dispersos

²⁵³ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. "El erotismo bajo las bombas..." op cit., pp.61-63.

²⁵⁴ MARQUESÁN MODREGO, Ana. "Cuatro recuperaciones" ...op cit., pp.173-174.

²⁵⁵ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. "El erotismo bajo las bombas..." op cit., p.64.

en más de 40 rollos, por lo que la película de la que disponemos no es más que una hipótesis de lo que habría sido la original²⁵⁶.

Tras la guerra, y para sortear los problemas con la censura franquista, Carballo se planteó retocar el material para eliminar los desnudos femeninos. Para ello, trató de dibujar a mano un maillot para Marlène Gray en cada fotograma en el que fuera necesario. Sin embargo, tal empeño se demostró infructuoso y la película permaneció oculta al público hasta 1992²⁵⁷.

El destino de sus protagonistas fue también muy dispar. La bailarina Tina de Jarque, que interpretaba uno de los papeles principales, fue asesinada durante la guerra acusada de robo de joyas y espionaje. El director Armand Guerra se exilió en París, y Marlène Gray desapareció sin dejar rastro. Varios de los técnicos e intérpretes de la película sufrieron represalias bajo el franquismo. Arturo Carballo consiguió evitar problemas gracias a su dinero e influencia²⁵⁸.

Sin duda, el aspecto más llamativo de *Carne de fieras* es la incorporación de las imágenes de desnudo femenino, algo inaudito hasta entonces en el cine español fuera del mundo de la pornografía. Anteriormente se había podido ver algún plano suelto, de forma meramente anecdótica, pero aquí había secuencias completas centradas en las imágenes del cuerpo de la actriz protagonista, una clara muestra de la liberalidad que rodea a toda la cinta²⁵⁹. Además, el cuerpo de la actriz protagonista era una clara muestra del cambio que se había producido en el canon de belleza femenino, una evolución que se había acelerado en los años precedentes²⁶⁰.

Esta producción ha enmarcarse en una ola erotismo que surgió en los años 20 y que en el periodo republicano alcanzó su clímax, en gran medida debido al cambio de mentalidad que atravesó la sociedad. En estos años proliferaron los elementos eróticos en las revistas gráficas, las novelas de kiosko, las películas rodadas en la clandestinidad, las estampas o los espectáculos de variedades²⁶¹.

Del mismo modo, estas escenas suponen un reflejo de la importancia que el naturismo había alcanzado dentro del movimiento anarquista español. Su aceptación se volvió tan amplia que llegó a incluirse entre las resoluciones del Congreso de Zaragoza de 1936, donde se preveía la posibilidad de establecer comunas naturistas tras el triunfo

²⁵⁶ MARQUESÁN MODREGO, Ana. "Cuatro recuperaciones"...op cit., p.173.

²⁵⁷ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. "El erotismo bajo las bombas"...op cit., p.65.

²⁵⁸ Ídem.

²⁵⁹ MARQUESÁN MODREGO, Ana. "Cuatro recuperaciones"...op cit., p.173.

²⁶⁰ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. "El erotismo bajo las bombas"...op cit., p.63.

²⁶¹ Ibídem, p.62.

revolucionario. El cuerpo se convirtió en un símbolo del mundo primitivo, alejado de los vicios actuales, además de permitir liberarse de una moral arcaica producto sobre todo de la influencia de la Iglesia católica²⁶².

El argumento de *Carne de fieras* no era más que una excusa para mostrar las escenas de los bailes en la jaula de leones, en las que se recrea especialmente la cámara, pero más allá de eso también se pueden encontrar algunos elementos de interés. Lo más destacable es sin duda la denuncia de la mísera situación de los niños sin hogar. A ello se dedica la reflexión final del film, cuando la nueva pareja, junto al niño que han apadrinado, dice que “si todos los españoles hicieran como nosotros se hubieran acabado los niños del arroyo”.

También se llega a atisbar una crítica de la moral burguesa. Por ejemplo, cuando la primera mujer de Pablo da más valor a un traje que a la vida del niño. O cuando el jefe de Marlène trata con desprecio a su empleado, provocando el resentimiento de este, y forzándole a cometer la agresión final.

Otro aspecto destacable, aunque común en varias películas progresistas del periodo republicano, es la forma en que se trata el tema del divorcio, con gran naturalidad y despreocupación.

Por otra parte, en la representación del rol femenino, la película se aleja bastante de los preceptos anarquistas. Sin ir más lejos, pese a la visión sin pudor del cuerpo femenino, sigue existiendo una visión patrimonial del mismo, por parte del jefe primero y del novio después. Además, en un momento de la película la mujer de Pablo le dice que es mala, y él le responde diciendo: “no, eres simplemente mujer”. La misma mujer, en otro momento, afirma que la función del marido es trabajar para mantenerla.

4.3 AURORA DE ESPERANZA

Aurora de esperanza fue el primer proyecto de ficción aprobado por el SIE. Inicialmente se iba a titular *La marcha del hambre*, y con ella se pretendía abordar la crisis del proletariado internacional en los tiempos de la Gran Depresión. Sin embargo, el Comité de Producción pidió que se realizaran algunos cambios para poder adaptar la obra a la situación de la España de la época²⁶³.

²⁶² CLEMINSON, Richard. *Anarquismo y sexualidad en España (1900-1939)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2008, pp.165-168.

²⁶³ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.533.

Esta película cuenta la historia de Juna, un obrero, y las penalidades que pasan él y su familia tras quedarse en paro. Finalmente, tras tomar conciencia de la situación del país, Juan decide encabezar una multitudinaria manifestación que se dirige a Madrid a reclamar sus derechos, y que coincide con el comienzo de la revolución social.

Se depositaron muchas esperanzas en este proyecto, que llegó a ser considerado como “el primer ensayo de cinema social”, la primera película en la que las masas habrían de ser las protagonistas²⁶⁴. Esta era una concepción, no sólo del cine sino del arte en general, que sienta sus raíces en Tolstoi, quien consideraba que el arte debía tener un hondo contenido moral y social²⁶⁵. De igual manera, para Kropotkin el arte sólo podía aspirar a ser auténtico mediante el compromiso con la causa del pueblo²⁶⁶. El arte era un fenómeno que no podía dejar de reflejar la realidad ni de emplearse como arma en la lucha social. La representación artística que los anarquistas hacen de la realidad está marcada por el objetivo de no realizar una mera representación pasiva y naturalista de los hechos, sino tomar cierta distancia para poder reflejar no sólo lo que hay, sino también lo que debería haber²⁶⁷. No obstante, se creía en la libertad creadora del artista, cuya obra debía ser fruto de su propia soberanía y no de la subordinación²⁶⁸.

Antonio Sau, autor del guión, fue también el elegido para dirigir la película, pese a que carecía de experiencia como director. Una decisión que la prensa anarquista justificó de esta manera:

*“de su personalidad cinematográfica diremos que se trata de un hombre de ensayos, de estudios, de pensamientos hondos, de ambiciones artísticas infinitas, que aprovecha esta era de equidad y de justicia para reflejar en la pantalla sus ideas... Con Aurora de esperanza inicia su carrera como director este joven artista llegado al cinema con ansias de renovación y un sentido social de lo que ha de ser el arte de las imágenes bajo el signo libertario”*²⁶⁹.

La película contó, además de Antonio Sau, con Adrián Porchet como director de fotografía, Joaquín Giner como ayudante de dirección, Antonio Burgos como responsable de decorados, y Felix de Pomés y Enriqueta Soler como pareja protagonista. El lugar elegido para llevar a cabo el rodaje fue el Estudio Nº 2 del SIE (anteriormente el estudio Trilla-La Riva) y se confeccionaron 20 decorados. Los exteriores se rodaron en las calles de Barcelona y alrededores, causando gran asombro

²⁶⁴ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.534.

²⁶⁵ LITVAK, Lily. *Musa libertaria: arte, literatura y viuda cultural...*op cit., pp.285-289.

²⁶⁶ CAPPELLETTI, Ángel J. *La ideología anarquista*. Barcelona: Laia, 1985, p.65.

²⁶⁷ LITVAK, Lily. *Musa libertaria: arte, literatura y viuda cultural...*op cit., pp.311-312.

²⁶⁸ CAPPELLETTI, Ángel J. *La ideología anarquista...*op cit., pp.64-66.

²⁶⁹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...*op cit., p.87.

entre los testigos del rodaje, para quienes se hubo de poner carteles advirtiendo de que las manifestaciones eran ficticias²⁷⁰.

El rodaje de la película comenzó a finales de 1936, y fue finalizado en marzo de 1937, si bien su estreno no tuvo lugar hasta septiembre en Barcelona y enero de 1938 en Madrid, un retraso motivado por las dudas que su contenido suscitó dentro del sindicato. El propio director aseguró que le fue requerido realizar una larga serie de cambios en el guión y en el montaje²⁷¹.

La acogida de la película no fue demasiado entusiasta ni entre el público ni entre la crítica. La revista *Blanco y negro* decía que el director se había entregado “a lo fácil y lo vulgar”, y *Umbral* sostenía que “resultó un mal film, desde el punto de vista social y desde el punto de vista comercial.(...) Su argumento es falso (...). Todo el desarrollo de la obra carecía de emoción. Sin embargo, también decían que “el ambiente había sido logrado magníficamente”, y que se trataba de “una película en la que los errores de bulto se mezclaban continuamente con destellos de arte y de ingenio”. *Mi revista*, por otro lado, aseguró que era “un ensayo bastante atrevido en el enclenque cinema nacional”, y *Espectáculo*, pese a reconocer “algunos fallos de dirección y guión”, dijo que se trataba de “la mejor cinta española que se ha filmado”, afirmando con gran complacencia que era “la primera película española en que juega un papel la multitud trabajadora y revolucionaria” y que “abre el círculo de nuestras auténticas esperanzas”²⁷².

En lo referente a la acogida por parte del público, *Aurora de esperanza* constituyó un sonoro fracaso en taquilla, alcanzando por ejemplo tan sólo cuatro proyecciones en Madrid durante toda la guerra, mientras que otra producción anarquista como *Nuestro culpable* alcanzó el doble. Según José Cabezas San Deogracias, el problema de *Aurora de Esperanza* fue que era “una historia con deficiencias narrativas. La voluntad de educar o de crear un hombre nuevo eclipsó algunos principios narrativos básicos: lo ideológico acabó con lo entretenido”²⁷³.

Estos resultados generaron también tensiones dentro del sindicato debido a las grandes expectativas que se habían depositado en la película de Antonio Sau. Muchos cenetistas pusieron en cuestión su carácter militante, aduciendo que se acercaba más a

²⁷⁰ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.534.

²⁷¹ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...*op cit., p.177 .
SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...*op cit., p.89.

²⁷² CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...*op cit., p.178.

SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...*op cit., pp.89-90.

²⁷³ CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. “Aplicación de la poética...op cit., p.592.

un folletín de ingenuo idealismo humanista que a una película verdaderamente anarquista, o que su contenido se acercaba más al sentimentalismo doméstico que a la crítica política²⁷⁴.

Una vez acabada la guerra, el director Antonio Sau fue represaliado debido a su participación en el rodaje de *Aurora de esperanza*, pasando un mes y medio en la cárcel y siendo finalmente liberado gracias, según su testimonio, al “tono universal, inconcreto, del país” en el que se desarrollan los acontecimientos de su obra. No obstante, nunca volvió a dirigir, y su carrera quedó limitada a participar como ayudante de dirección, jefe de producción y autor de guiones sin firmar²⁷⁵.

Esa falta de concreción a la que aludía Sau estaba relacionada con la intención inicial del autor de narrar una historia universal, muy influenciado por el cine social de Estados Unidos, algo que es especialmente apreciable en el protagonista²⁷⁶. También las manifestaciones que aparecen en *Aurora de esperanza* se asemejan a las de los dramas sociales producidos por la Warner Bros en aquella época, debido a que no parecen demasiado marcadas ideológicamente, con pancartas plagadas de mensajes genéricos sobre la solidaridad o la justicia social, muy semejantes a las de la película *Tiempos modernos*²⁷⁷.

No obstante, una vez comenzó el proyecto, uno de los grandes objetivos del SIE fue alejarse de los estándares del cine americano lo máximo posible, evitando la concepción hollywoodiense del espectáculo cinematográfico. Los anarquistas consideraban que el mayor espectáculo que se puede ver en una pantalla es la pura realidad, y por tanto se optó por un sistema de realización más cercano al cine soviético, un modelo que sin embargo les trajo problemas de aceptación entre el público por, según algunas críticas, ser “lenta” y caer en la “pesadez”²⁷⁸. Esa influencia soviética era muy común en los documentales anarquistas, que lo tomaron como ejemplo tanto a nivel artístico como propagandístico. Mateo Santos había dicho en mayo de 1936 que era necesario distinguir entre el cine burgués, americano principalmente, y el cine revolucionario, representado por las producciones soviéticas, y que primaba al carácter colectivo del pueblo y era revolucionario “en un sentido histórico, pedagógico y artístico”²⁷⁹.

²⁷⁴ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.534.

²⁷⁵ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...*op cit., p.183.

²⁷⁶ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.535.

²⁷⁷ BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural...*op cit., p.142.

²⁷⁸ CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. “Aplicación de la poética...”op cit., pp.594-595.

²⁷⁹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...*op cit., p.262.

Hay otro aspecto en el que esta película se acercaba tanto al cine estadounidense como al soviético, pues con la construcción visual que los anarquistas hicieron de la revolución en *Aurora de esperanza* ocurre algo similar respecto a lo que señalaba André Bazin acerca de los westerns americanos o de películas soviéticas como *El acorazado Potemkin*. Se trataba de la reproducción en imágenes del mito de la construcción de un nuevo mundo, un acontecimiento histórico que desde la perspectiva de sus realizadores marcaba “el nacimiento de un orden y de una civilización”, y a través del cual había que “reinventar la moral, encontrar su fuente viva, antes de que se mezcle o manche, el principio de la ley que pondrá orden en el caos, que separará el cielo de la tierra”. Y no es casualidad que fuese el cine el arte que permitiese dar vida a tal relato, pues como señala Bazin se trata del arte “específico de la epopeya”²⁸⁰.

En su contenido político, *Aurora de esperanza* destaca sobre todo, según José María Caparrós Lera, por “su crítica social al status del momento (concretamente, el clima de la preguerra), los dardos a la burguesía de la época y, sobre todo, el discurso de leve contenido ácrata”²⁸¹. A fin de cuentas, pese a todas las críticas, fue uno de los pocos films republicanos que reflejaron la realidad sociopolítica del país. Además, era la primera que otorgaba al mundo del trabajo un papel protagónico, empleando un realismo inusitado para el cine español hasta ese momento²⁸².

La película se abre con unos créditos iniciales en los que se muestra de fondo una playa con unos niños jugando. De ese modo se refuerza la idea, expresada a través de los diálogos posteriores, de que el campo es una especie de refugio de la caótica situación urbana, un remanso de paz y tranquilidad alejado de los males del capitalismo en crisis. El anarquismo español estaba impregnado por una profunda fe en la naturaleza, imbuida de una bondad primigenia que se veía corrompida por las instituciones del ser humano. Por eso la película comienza en un ámbito alejado de la urbanización, y es tras la llegada de la familia a la ciudad cuando comienzan sus problemas, causados por el egoísmo del ser humano, más concretamente de los burgueses²⁸³. La cinta muestra también una clara oposición y hasta conflicto entre la ciudad y el campo. La primera es un mundo deshumanizado y lleno de vicios, mientras

²⁸⁰ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1999, p.254.

²⁸¹ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...* op cit., p.288.

²⁸² JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...” op cit., p.535.

²⁸³ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español...* op cit., pp.45-51.

que el segundo es un refugio idílico. En este sentido, la obra de Antonio Sau se asemeja más a la tradición humanista de alabanza de la aldea que a las utopías libertarias²⁸⁴.

La problemática social comienza a aparecer en pantalla desde el momento en que la familia llega a la ciudad, cuando Juan lee en la prensa noticias acerca del paro y la pobreza infantil que azotan al país. Más tarde, es él mismo el que sufre en sus carnes estos problemas, tras un despido masivo en su fábrica.

En un primer momento, Juan acepta con abatimiento la situación, al igual que el resto de sus compañeros, que no se exaltan ni muestran ningún tipo de rabia contra los responsables. Posteriormente, son diversas las circunstancias que agitan poco a poco la conciencia del protagonista, como la irrupción en su casa de un cobrador que le llama “gandul” y dice que “ganas de buscar trabajo es que lo hace falta”, o el momento en que, ante la necesidad, su mujer decide aceptar un trabajo en una tienda de ropa posando medio desnuda en el escaparate ante las miradas de los viandantes.

Esa progresiva toma conciencia hace que participe en algunas manifestaciones, y sus aspiraciones quedan bien claras a través de una historia que le cuenta a su hijo sobre unos niños que acaparaban sus juguetes hasta que unos hombres los repartieron entre todos los demás, y que es una clara referencia a la revolución bolchevique. “Aquí también hay hombres buenos”, le dice Juan a su hijo, “que se encargarán de repartir los juguetes”. De este modo se dice que no hay que mirar hacia la URSS, como hacen los comunistas, sino hacer una revolución propia en España.

Finalmente, no son ni los atropellos que sufre en sus propias carnes ni la represión policial lo que hace que Juan estalla contra el sistema, sino una frase de otro obrero mientras están en una cola para recibir un plato de sopa: “podemos dar gracias de comer sin trabajar. Aún hay desagradecidos. No sé que quieren”. En ese momento Juan toma conciencia de que la pobreza no es un problema individual, sino social. Resolver sus propios problemas debe implicar resolver los de todos los obreros, a través de la praxis revolucionaria y el apoyo mutuo. Es por ello que decide organizar una multitudinaria marcha hacia la capital para protestar por la situación.

Otro detalle relevante es que Juan tan sólo se atreve a levantarse contra la injusticia cuando su familia desaparece de la historia, debido a que los envía al campo con sus padres. De ese modo, la familia en su sentido tradicional puede aparecer como un lastre que impide la liberación del hombre.

²⁸⁴ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.535.

El personaje de Juan no representa a un obrero real, sino que encarna al ideal de obrero que buscaba el anarquismo, lo que se puede ver especialmente en su lenguaje, que le distancia del resto de personajes, y que es elevado y llamativo. Esto lleva en muchas ocasiones a que los diálogos se asemejen más por su forma a un mitin político, en el que un personaje habla y los demás escuchan atentamente y lo aceptan²⁸⁵. A través de Juan se pueden observar además varios valores anarquistas como la dignidad ante la pobreza, el rechazo del capital, la definición negativa de la clase alta como derrochadora y la unión de los trabajadores²⁸⁶.

Finalmente, en mitad de la marcha, la revolución estalla de forma súbita, repentina. Como si fuera algo caído del cielo, completamente ajeno a la acción de los protagonistas, quienes sin embargo la estaban esperando. Tras llegar las noticias, todos los obreros corren a prepararse para participar en la lucha. Juan le pide su arma a un anciano diciendo que él ya ha hecho bastante, representando así la revolución como una continuación de todas las luchas anteriores, que fueron las que abrieron el camino.

Pero más allá de Juan, centro absoluto de la acción, nos encontramos con que el resto de los miembros de la familia apenas tienen voz propia. Los niños son únicamente un contrapunto dramático, y la mujer, Marta, acata en todo momento lo que dice su marido sin rechistar²⁸⁷.

Los personajes masculinos del cine anarquista, en su papel de protagonistas, cumplen con la función de personificar los valores y virtudes ácratas. Por el contrario, las mujeres quedan limitadas a ocupar uno de los roles que les son otorgados clásicamente en la cultura: santas o prostitutas. Por lo general, tan sólo existió una excepción a esta norma en el cine libertario: las milicianas que aparecen representadas en los documentales, a las que se otorga un rol masculino²⁸⁸.

Marta, como personaje femenino principal, tiene una función meramente complementaria a la del protagonista. Su rol es de mujer y madre, y aparece casi siempre vinculada al hogar. Marta es el arquetipo de mujer decente, y es precisamente por eso por lo que desaparece de la película cuando se desarrolla la acción principal. Así mismo, cuando toma la decisión de salir de su casa para trabajar, no lo hace como un gesto de libertad personal, sino como un sacrificio para ayudar a su familia. De este modo queda reflejado que el trabajo femenino no se veía como parte de la emancipación

²⁸⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. "Aplicación de la poética...op cit., p.593.

²⁸⁶ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. "La figura femenina...op cit., p.502.

²⁸⁷ CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. "Aplicación de la poética...op cit., p.592.

²⁸⁸ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. "La figura femenina...op cit., p.505.

de la mujer, sino como una ayuda a la economía doméstica²⁸⁹. La postura del anarquismo español al respecto del trabajo femenino era confusa, pues si bien por un lado se reclamaba la igualdad salarial para acabar con una situación de injusticia, por el otro se culpabilizaba a la incorporación de la mujer al trabajo del vertiginoso aumento del paro²⁹⁰. *Aurora de esperanza*, de hecho, muestra con total normalidad como Juan siente una profunda repulsión por vivir a costa del trabajo de su mujer, a quien él debería mantener si las cosas funcionasen correctamente.

Juan nunca se encuentra con un personaje que ejerza un papel de antagonista. Aquellos personajes que son a priori malos no actúan como tales, sino que incluso se muestran comprensivos ante su situación. El agente de policía que lo detiene cuando Juan no paga la factura de un restaurante está lejos de ser el brazo armado del capital, pues es un hombre amable y honrado, que se muestra sensible hacia los problemas del proletariado. El empresario al que Juan acude a pedir trabajo, por su parte, también se muestra comprensivo e incluso apenado por no poder ayudar: “Yo no puedo resolver el problema. Miles de obreros se hallan en su caso”. Incluso una mujer burguesa, que vive rodeada de lujo mientras Juan pasa hambre, trata de prestarle ayuda. Según José Cabezas San Deogracias, esta ausencia de antagonismo es una forma de restar complejidad a la historia, eliminando obstáculos para Juan, quien sólo ha de sufrir lo justo para desencadenar la trama²⁹¹. Sin embargo, quizás sea más acertada la visión de, María Teresa Fernández Ostos, quien señala que esta es una forma de que el antagonismo sea asumido no por un personaje individual, sino por el sistema económico, responsable de la situación laboral de Juan y de su familia²⁹². Los únicos personaje que sí aparecen representados de forma claramente negativa son los clientes de la tienda en la que trabaja su mujer, a los que Juan critica por contribuir con su “cochino dinero” a perpetuar el crimen de vender la decencia de una mujer. Y hasta ellos muestran claramente su vergüenza ante tal situación.

4.4 BARIOS BAJOS

Con *Barrios Bajos* se buscó continuar con la búsqueda de un cinema social. Para ello, en esta ocasión se optó por retratar de forma crítica los bajos fondos de Barcelona,

²⁸⁹ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina...op cit., pp.503-504.

²⁹⁰ ESPIGADO TOCINO, Gloria. “Las mujeres en el anarquismo español...op cit., pp.54-55.

²⁹¹ CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. “Aplicación de la poética...op cit., pp.596-597.

²⁹² FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina...op cit., p.502.

a través de la adaptación de una obra de teatro de Luis Elías, quien sin embargo llegó a manifestar que esta producción tenía muy poco que ver con su propia obra²⁹³.

La película cuenta la historia de Ricardo, un pequeño-burgués que asesina al amante de su esposa y encuentra refugio en un café proletario bajo la protección de *El Valencia*, un trabajador del puerto de Barcelona. Tras surgir un triángulo amoroso entre estos dos personajes y Rosa, una antigua sirvienta perseguida por un proxeneta local, finalmente *El Valencia* se sacrifica para salvar a ambos.

Pedro Puche fue el elegido para ponerse al cargo de la dirección de esta producción debido a su buen desempeño en la cinta de 1935 *No me mates (los misterios del barrio chino)*, que abordaba una temática similar al retratar el mismo ambiente de la ciudad condal²⁹⁴.

El rodaje de *Barios bajos* fue simultáneo al de *Aurora de esperanza*²⁹⁵. Comenzó en enero de 1937 y finalizó a finales de febrero, tras unas ocho semanas de rodaje, siendo estrenada poco después de las jornadas de mayo²⁹⁶.

La película logró cosechar un gran éxito entre el público, consiguiendo situarse entre las ocho más vistas en España durante la Guerra Civil y aguantando 20 semanas en cartelera²⁹⁷. Además de su estreno en salas comerciales, fue exhibida también en los hogares del soldado y otros centros ideológico-culturales de la España republicana²⁹⁸.

La crítica, por otro lado, no recibió con el mismo entusiasmo esta película. *La vanguardia*, por ejemplo, se lamentaba de que el primer ensayo de cinema social no lograra cumplir con los objetivos planteados de realismo o compromiso social, aparte de por su poca fidelidad con respecto a la obra original²⁹⁹. También criticaba el “dudoso gusto” de algunas escenas, además de la ambientación y la fotografía, salvando tan sólo las interpretaciones protagonistas. *Espectáculo* fue algo más benevolente, elogiando que “refleja de manera real y emocionante el vivir de la gente del hampa. Huyendo de lo soez e inmoral, no se ocultan la crudeza y las lacras que pesan sobre una sociedad llamada a desaparecer”³⁰⁰. Tampoco se puede decir que llegase a calar entre los sectores puramente anarquistas, que consideraron que la pretensión inicial de lograr realizar un

²⁹³ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.90.

²⁹⁴ Ídem.

²⁹⁵ Ídem.

²⁹⁶ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...* op cit., p.187.

²⁹⁷ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina...” op cit., p.500.

²⁹⁸ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...* op cit., p.187.

²⁹⁹ Íbidem, p.188.

³⁰⁰ CRUSELLS, Magí. *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: JC, 2006, p.135.

“drama fuerte” había constituido un fracaso. Es por ello que su estreno se recibió con bastante frialdad, sin que se llegase a realizar un gran esfuerzo en la promoción de la cinta³⁰¹. Al igual que *Aurora de esperanza*, *Barrios bajos* tuvo problemas en el seno del sindicato por su contenido político. Pese a que había una cierta denuncia de la sociedad capitalista, de la explotación del hombre por el hombre y de la explotación sexual de la mujer, no se trataba de una cinta especialmente panfletaria³⁰².

Una de las posibles razones de esa falta de contenido político pudo ser que, al igual que ocurrió en parte con *Aurora de esperanza*, se buscó imitar en gran medida los estándares de las producciones estadounidenses. A esa búsqueda se debió la decisión de sustentar el argumento de la película sobre un triángulo amoroso, muy típico del cine hollywoodiense, algo que también respondía al intento de alcanzar algo más de éxito entre la audiencia³⁰³. A fin de cuentas, estas películas de ficción constituyeron, según Richard Porton, “un intento honesto, aunque a veces inepto, de fusionar la política radical con el entretenimiento masivo”³⁰⁴. Pero además de Hollywood, *Barrios bajos* también recibía una fuerte influencia del realismo poético francés, a través de importantes cineastas como Jean Renoir, René Clair o Jean Vigo. Al igual que ellos, Pedro Puche presenta una exaltación del “ingenuo salvaje”, un proletario que debe enfrentarse a los valores de la burguesía³⁰⁵.

Sin embargo, aunque sin duda *Barrios Bajos* destacó más por su difusión que por su contenido, también mostró algunos valores anarquistas de gran importancia, como la dignidad de los pobres, la figura del obrero como héroe y protector, el sacrificio en base a unas ideas, o la identificación negativa de la clase alta en base sobre todo a su corrupción tanto moral como material³⁰⁶.

El comienzo de la película es ya una declaración de intenciones, con una canción que da buena muestra de la conciencia de clase de la que hacen gala los protagonistas. Este tema musical es un tango cuya letra enfatiza la atmósfera de la historia y el ambiente prostibulario en el que se mueven los personajes: “barrios bajos, hez y escoria de una tétrica bohemia”³⁰⁷.

³⁰¹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.91.

³⁰² JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...”op cit., p.536.

³⁰³ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina...”op cit., p.500.

³⁰⁴ PORTON, Richard. *El cine y la imaginación anarquista*...op cit., p.93.

³⁰⁵ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...”op cit., p.536.

³⁰⁶ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina...”op cit., p.500.

³⁰⁷ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...”op cit., p.537.

Una de las bases de *Barrios Bajos* es la crítica que realiza a cerca de la prostitución. La representación de esta que hace la película responde a la visión que de la misma tienen los postulados anarquistas. Esto es, un rechazo directo, pero sin culpabilizar a las mujeres sino al sistema y a quienes lo dirigen. Esta actividad es vinculada directamente a la falta de moral, a ambientes decadentes e incluso a la muerte. La representación que se hace de los burdeles hace que recuerden a la compra de ganado o de mercancías³⁰⁸.

Quizás el personaje más importante de toda la obra sea *El Valencia*, que representa con claridad una de las dos grandes posiciones morales del anarquismo español. Mientras que una trataba de construir un nuevo marco moral sobre la base del hedonismo y la plena expansión de la personalidad individual, la que otra, se acercaba al puritanismo cristiano al exaltar una vida de dedicación y templanza, alejada de los vicios³⁰⁹. *El Valencia* es un claro ejemplo de la segunda posición: abraza la ética del trabajo y representa todos los valores positivos de la cosmovisión libertaria, llegando incluso a sacrificarse por sus compañeros, el máximo ejemplo de la abnegación revolucionaria, lo que le lleva a convertirse en mártir al final de la historia. Para José María Caparrós Lera, *el Valencia* también representa al prototipo de hombre promulgado por el ideario anarquista: un hombre primario, noble, honrado, y sincero, capaz de realizar sacrificios en pos de la justicia³¹⁰. En la película hay varios diálogos que muestran bien ese orgullo de clase del que hace gala este personaje, por ejemplo cuando le dice a un policía: “¿qué mejor documentación puede presentar un obrero que sus herramientas de trabajo?”. O cuando otro personaje dice de él que “es analfabeto, pero es el mejor obrero del puerto”. Además de esto, el personaje de El Valencia representa en buena medida los valores anarquistas en torno a la educación, pues se trata de un analfabeto que intenta aprender por su cuenta³¹¹.

Pero por encima de todo lo demás, *el Valencia* es el héroe de la historia. Un heroísmo que, al igual que a Juan en *Aurora de esperanza*, le acerca a los clásicos héroes de la literatura anarquista, definidos por valores como el arrojo, la valentía o la autoridad moral. Son héroes que no responden a un mandato social, sino a su propia

³⁰⁸ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina...op cit., pp.501-502.

³⁰⁹ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español...*op cit., pp.124-131.

³¹⁰ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...*op cit., p.191.

³¹¹ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina...op cit., p.500.

convicción individual, lo que les lleva a convertirse a menudo, como al protagonista de *Barrios bajos*, en mártires³¹².

En cambio, el otro protagonista de la obra, Ricardo, representa el abandono de su propia clase para abrazar al proletariado. Desde el principio, hace gala de un fuerte sentimiento de solidaridad, que se acrecienta según se desarrollan los hechos. Sobre el asesinato del amante de su esposa llega a declarar que “no maté por una mujer. Maté al compañero que no supo respetar la amistad”. De este modo pone el compañerismo, base de la historia, por encima de todo lo demás.

A parte de Ricardo, también se presenta a otro personaje burgués, el hombre al que sirve Rosa al principio, y que es la quintaesencia de todos los males que se achacan a esta clase. Rosa expresa con claridad lo que se ha de sentir hacia él al gritar “que asco” justo después de que intente abusar de ella estando completamente borracho. Además, este gesto muestra un claro rechazo hacia la actitud sexual del hombre, posicionando así a la película a favor del amor romántico, pese a que esta diste mucho de lo defendido por los anarquistas, quienes optaban por el amor libre, tal y como quedó patente en el IV Congreso de la CNT³¹³.

Los personajes femeninos, por su parte, desempeñan únicamente un papel secundario, como ayudantes o como objetivos de los personajes masculinos. Además, cada una de ellas representa uno de los roles tradicionales que el cine otorgaba a las mujeres: mientras que Rosa representa el trabajo y la decencia, Doña Rita (la *madame*) es todo lo contrario: la banalidad, la vagancia y la ausencia de ética³¹⁴.

Otro aspecto destacable es que, mientras que el maltrato físico del que es víctima Rosa es percibido como algo abominable por el espectador, el que se da hacia las prostitutas es presentado como algo natural, debido a que con ellas estaría todo permitido. De este modo, la obra se aleja bastante de las posiciones libertarias respecto a la mujer, que defendían la independencia femenina, así como su educación y formación laboral, muy especialmente en el campo de la prostitución³¹⁵.

En cuanto a la puesta en escena, es necesario destacar la utilización de planos de edificios y lugares emblemáticos de Barcelona (como la Caixa d’Estalvis de la vía Layetana o el café de la plaza Calvo Sotelo) en contraposición con las callejuelas y el

³¹² BARRIO ALONSO, María Ángeles. “La cultura política libertaria”, en FORCADELL, Carlos y SUÁREZ CORTINA, Manuel. *La Restauración y la República. 1874-1936*. Zaragoza: Marcial Pons Historia, 2015, p.273.

³¹³ FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina...op cit., p.500.

³¹⁴ Ídem.

³¹⁵ Ibídem, p.501.

ambiente portuario, lo que supone una plasmación de la crítica anarquista hacia la desigualdad económica y la cultura burguesa³¹⁶.

Esa desigualdad, además aparece como causa fundamental de la existencia del crimen, cuyo origen está en la pobreza. De este modo la cinta se hace eco de otro pilar del anarquismo, que Anselmo Lorenzo resumía así: “El germen de todos o casi todos los delitos penados por el legislador se halla en la defectuosa organización de las sociedades humanas”³¹⁷.

En suma, el mensaje final de la película resulta un tanto ambiguo, en tanto que plantea una denuncia de la prostitución y de las relaciones del lumpemproletariado barcelonés, al tiempo que se recrea en estas atmósferas de forma morbosa³¹⁸. Además, pese a la denuncia de las mafias, romantiza al mismo tiempo y sin ambages la violencia callejera.

4.5 ¡NOSOTROS SOMOS ASÍ!

La implantación del cine sonoro en los años 30 trajo consigo la aparición de un género nuevo: el musical. Los musicales, procedentes tanto de Estados Unidos como del propio cine español (si bien con un tono más tradicional) alcanzaron un enorme éxito en las pantallas republicanas, consagrándose como uno de los géneros cinematográficos más exitosos de la época³¹⁹. Este éxito no pasó desapercibido para los responsables de la cinematografía anarquista, que quisieron dar forma a su propio film musical.

¡Nosotros somos así! cuenta la historia de un niño rico, Alberto, que en un principio rechaza a los otros niños de clase baja. Tras estallar la revolución, su padre es detenido y condenado a muerte por su colaboración con el golpe, y los demás niños ayudan a Alberto a que su padre no sea ejecutado. Como resultado, el niño protagonista cambia su actitud y se convierte en uno más.

Para llevar a cabo este proyecto, el director elegido fue Valentín R. González, quien ya había trabajado como guionista en dos películas: *¡Abajo los hombres!* (1935) y *La farándula* (1936), esta última de corte musical. Sin embargo, se trataba de su debut como director, labor en la cual no tenía ningún tipo de experiencia³²⁰. Fue elegido, pese a ello, por su compromiso con el proyecto, pues el propio González aseguraba que el

³¹⁶ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...* op cit., p.190.

³¹⁷ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español...* op cit., p.267.

³¹⁸ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...” op cit., pp.537-538.

³¹⁹ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!” op cit., p.2.

³²⁰ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.93.

objetivo de la cinta era mostrar “el contraste de la educación de los niños entre la vida de ayer y hoy”³²¹.

La cinta contó con la participación de 159 niños y niñas, 9 de ellos en papeles principales y 150 como figurantes. El final del rodaje de la película coincidió con el cambio en el Comité de Producción, lo que redundó en una mala campaña publicitaria. Su estreno apenas fue publicitado en la prensa confederal, y pronto el film fue retirado de las salas y archivado. Tras el fracaso de la cinta, su director perdió la confianza que le había otorgado el sindicato, y en consecuencia no volvió a dirigir ningún otro proyecto cinematográfico³²².

Los niños protagonistas de *¡Nosotros somos así!*, como señala Richard Porton, recuerdan a los famosos Freddie Bartholomew o Shirley Temple, que por aquella época destacaba por protagonizar musicales hollywoodienses³²³. Esto es algo que pone relieve la tan habitual contradicción de arremeter contra el cine de Estados Unidos a la vez que se trata de reproducir sus cánones estéticos. Otra muestra de ello es una curiosa escena que protagonizan los niños para mostrar el ambiente festivo posterior al 19 de julio. En esa escena los niños realizan un baile caleidoscópico sincronizado, formando imágenes de flores. Unos números de baile que imitan claramente a los realizados por Busby Berkeley en el cine norteamericano³²⁴. Pero todas estas influencias conviven con otros elementos que tratan de representar a las clases populares españolas. Por ejemplo en la secuencia inicial, en la que los niños bailan un chotis mientras que al fondo se pueden ver dos figuras enormes de Popeye y Betty Boop, símbolos de la cultura estadounidense.

Para Pau Martínez Muñoz, *¡Nosotros somos así!* es la producción que mejor expresa la gran preocupación de los anarquistas españoles por fomentar la cultura y la educación, mostrándolas en las pantallas de forma bastante directa³²⁵. Esto es bastante visible a través de frases como “no hay error más profundo que una falsa educación”.

La educación se presenta como el principal factor del comportamiento de las clases altas. El padre de Alberto le enseña a que no se relacione con los demás niños, y a que desprecie al proletariado y su cultura. Le habla directamente de la nobleza de su linaje y “de la maldad del pueblo, y de la bondad de los nobles”. Es esta educación la que lleva a

³²¹ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.93.

³²² Ídem.

³²³ PORTON, Richard. *El cine y la imaginación anarquista...* op cit., p.93.

³²⁴ BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural...* op cit., p.143.

³²⁵ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...” op cit., p.13.

Alberto a sentirse superior a los demás niños, a despreciar a su sirvienta y a asegurar, como muestra de rechazo hacia la justicia popular, que “el fin justifica los medios”.

Al igual que en otras producciones anarquistas, la revolución se introduce en el argumento de forma súbita, a través de una sobreimpresión de escenas de combates e imágenes de fusiles avanzando al frente, así como un encadenado de imágenes de la Barcelona revolucionaria. De igual modo, se puede ver también una aurora, símbolo de la esperanza revolucionaria. Inmediatamente después, los niños aparecen hablando con gran naturalidad sobre las barricadas y los disparos.

La recta final de la película permite a sus realizadores mostrar algunos elementos de gran importancia para el pensamiento libertario. Entre ellos, su oposición a la pena de muerte, al salvar la vida del padre de Alberto, o la solidaridad innata del proletariado, que no duda en ayudar en cuanto pueda para solucionar su situación, incluso a pesar de todo lo malo que hubiera podido hacer.

Otro aspecto destacable es el papel que juega la mujer en esta obra. A diferencia de en otras cintas, aquí desempeñan un papel bastante protagónico, y no de mera pasividad en relación a los hombres. Las mujeres aparecen tanto en el papel de combatientes en las imágenes que se muestran del frente, como en el de portavoces del grupo de niños.

El final de la obra ofrece una larga secuencia en la que los niños, una vez resueltos todos sus problemas, celebran una asamblea para celebrar el cambio de ideas de Alberto. En dicha asamblea, que es una parodia de las verdaderas asambleas que celebraba la CNT por aquella época, se pueden ver pancartas con lemas como “Tenemos hambre. ¡Queremos pan y chocolate!” o “Exigimos menos horas de estudio y más horas de recreo y la abolición de la aritmética”. Una asamblea en la que, tras oírse frases como “las mujeres a la cocina”, las niñas han de reclamar su derecho a participar en igualdad con los varones, y que finaliza con un significativo discurso de Alberto: “ahora quiero con afán parecerme a los de abajo, a los que ganan el pan con el sudor del trabajo”.

4.6 LA ÚLTIMA

La CNT decidió promover la realización de obras que trataran cuestiones como el alcoholismo o la prostitución, aunque no sólo desde un punto de vista melodramático sino también humorístico. El objetivo era incentivar la “higienización de costumbres”, es decir, eliminar ciertas prácticas que desde el punto de vista libertario atentaban contra la moral individual e iban en contra del ideal revolucionario. Se dejaba notar, por

ejemplo, la gran influencia del movimiento de *Mujeres Libres*, que había promovido intensas campañas de denuncia de la situación de las prostitutas³²⁶.

Fue de esta incitativa de la que surgió el cortometraje *La última*. Según la relación cinematográfica publicada por SIE Films en julio de 1937, esta obra figuraba como una película de complemento dirigida por Pedro Puche, y era definida como un film sobre “un tema jocoso-serio realizado con amplia visión artística y cinematográfica”³²⁷.

La historia, desde un punto de vista cómico, giraba en torno al problema del alcoholismo. Un borracho se lleva a su bebé por los bares mientras que su madre sale a la calle desesperada pensando que ha sido raptado. Finalmente, la madre encuentra a su hijo y abronca al padre, quien avergonzado decide dejar el alcohol. Años más tarde, ya reformado, observa como un antiguo amigo muere a causa de su alcoholismo.

Ya desde el siglo XIX, la lucha contra el alcohol había jugado un papel muy importante dentro de la propaganda anarquista. En las publicaciones libertarias a menudo era presentado como un siniestro veneno suministrado al pueblo por el capitalismo. Un tratado titulado *El veneno maldito* afirmaba que el trabajador, “estupefacto por el tóxico, no siente el peso de sus cadenas y la degradación de la esclavitud”. Un artículo de *Tierra y libertad* instaba a los trabajadores a no beber con las siguientes palabras:

“Trabajadores, ¡no bebáis! ¡Cuántos obreros, pésimos padres de familia y peores maridos, olvidando los más sagrados deberes, derrochan la mitad o un tercio del ya escaso jornal que perciben, en libaciones alcohólicas, en la taberna, en el juego, dejando a los hijos y la mujer sin pan, forzados al ayuno y víctimas de todas las tribulaciones de la vida!”.

Algunos autores, han visto en estas actitudes una muestra del carácter milenarista del anarquismo español, si bien la realidad es que los libertarios españoles no apostaban tanto por la abstinencia como por la moderación. También se ha llegado a afirmar que esta posición fue una de las causas principales de que el alcoholismo no jugase en el proceso de industrialización un papel tan importante en España como en otros países³²⁸.

Durante la Guerra Civil estas posiciones se endurecieron, razón por la cual se pidió públicamente el cierre de numerosos locales en pos de la moral de guerra. También se produjo un cambio respecto a la visión del borracho, antes considerado como una víctima, y que ahora pasaba a ser un traidor a su clase, tal como aparece representado en

³²⁶ MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así!...op cit., p.5.

³²⁷ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...*op cit., p.95.

³²⁸ LÁZARO ARBUÉS, Mariano y CORTÉS BLANCO, Manuel. “Anarquismo y lucha antialcohólica en la Guerra Civil Española (1936-1939)”, en V.V.A.A. *La Guerra Civil española 1936-1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp.17-18.

esta película. “El borracho es un ser despreciable que hay que aniquilar”, se afirmaba en las páginas del semanario *Agitación*³²⁹.

En el film, la denuncia contra el alcohol se conjuga con la alabanza de la educación, apareciendo como dos elementos antagónicos. Esto se enfatiza especialmente al final, cuando la madre del niño, que además es maestra, realiza un discurso final de condena del vicio y exaltación del trabajo, no sólo delante de su marido, sino también de varios niños que observan atentamente la escena.

En cuanto a los elementos humorísticos, están bastante presentes a lo largo de toda la película, mezclándose en varios momentos con la crítica social. Por ejemplo, cuando una vecina de la madre intenta calmarla ante el posible secuestro de su hijo diciendo que “no está la subsistencia para robar chicos, sino para regalarlos”.

4.7 NUESTRO CULPABLE

Nuestro culpable es la primera producción en el campo de la ficción que emprendió la CNT de Madrid. Esta película es fruto sobre todo del cambio de rumbo que experimentó la producción con la llegada del CSTC, cuando se decidió primar las películas de carácter netamente comercial.

Su argumento se basa en la historia de *El randa*, un simpático ladrón que logra robar una gran cantidad de dinero en la casa de un banquero gracias a la ayuda de la amante de este. Poco después es detenido por la policía e ingresa en prisión, donde un grupo de presos trata de averiguar el paradero de su botín. Tras superar numerosos avatares, finalmente *El randa* logra escapar de prisión junto con la amante del banquero y su dinero.

La decisión de emprender este tipo de producción procedía tanto de la decepción con los dos largometrajes ya estrenados como del mal estado de la otra producción que estaba en marcha, *¡Caín!*³³⁰. La Delegación de Centro de la CNT justificó de esta manera la necesidad de producir una cinta como *Nuestro culpable*:

“Hoy, cuando todas las atenciones deben encaminarse a fortalecer nuestro deseo de aplastar el fascismo, unificando todos los esfuerzos para el empujón definitivo, hablar de Federaciones de Industria parecerá un poco fuera de lugar a los insensatos que tengan la doble intención de que todo quede, al final de la lucha, en las mismas condiciones que en principio estaban; pero a nosotros, lo que siempre estuvimos prestos a luchar desinteresadamente por el

³²⁹ LÁZARO ARBUÉS, Mariano y CORTÉS BLANCO, Manuel. “Anarquismo...op cit., pp.18-19.

³³⁰ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República...*op cit., p.197.

*bienestar común, no puede parecernos tal cosa. Así, nuestra obligación en retaguardia no debe ser otra que proporcionar el bienestar de cuantos luchan en los frentes, para el día que vuelvan*³³¹.

Al frente del film, que por su elevado presupuesto fue denominado “la gran superproducción española”, se puso a Fernando Mignoni, a cargo tanto del guión como de la dirección, y se trató de contar con los mejores profesionales disponibles para las labores artísticas y técnicas independientemente de su afiliación política o sindical³³².

En general, la crítica mostró una opinión bastante positiva respecto a la cinta, pero también hubo comentarios muy negativos. Por ejemplo, la revista comunista *Nuevo Cinema* decía que se trataba de una obra realizada “a un kilómetro de las trincheras”, y criticaba su intento de imitar las comedias de exitosos directores extranjeros. “*Nuestro culpable* no aporta nada digno de elogio al cinema español. Antes del 18 de julio hubiera sido admisible, hoy no”³³³.

José María Caparrós Lera considera que *Nuestro culpable* constituye un film políticamente más explícito que *Aurora de esperanza* o *Barrios bajos*. Opina que buena parte del ideario ácrata es expuesto de forma festiva, de forma en apariencia intrascendente pero con eficiencia ideológica. Destaca la crítica hacia la autoridad o la denuncia de la burguesía capitalista³³⁴. Lo llega a definir como el único film de ficción verdaderamente anarquista de todos los producidos por la CNT³³⁵.

Magí Crusells considera que *Nuestro culpable* “ironiza sobre las relaciones entre la justicia y la sociedad burguesa”, de modo que se enmarca dentro de la consigna anarquista de “Trabaja y lucha para la revolución”³³⁶.

Realmente, pese a su aparente irreverencia, hay varios detalles menores que demuestran el poso libertario de la película, como las constantes burlas hacia la figura del banquero, por ejemplo con la existencia de un marco de plata con la foto de un cerdo en su casa. Otros elementos son más explícitos, e iban en la línea trazada por Juan García Oliver como ministro de justicia, cargo que ocupaba durante la realización de la película³³⁷.

³³¹ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República*...op cit., pp.196-197.

³³² Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.37.

³³³ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República*...op cit., pp.197-198.

³³⁴ *Ibidem.*, p.289.

³³⁵ *Ibidem.*, p.198.

³³⁶ CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”...op cit., p.61.

³³⁷ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República*...op cit., pp.198-199.

En efecto, la crítica al sistema judicial es bastante dura. Los funcionarios aparecen como personas corruptas, que dan una terrible diferencia de trato a los presos en función de su posición económica. Además, a diferencia de en *Aurora de esperanza*, aquí la policía sí que juega un papel claramente antagónico, siendo representada como un verdadero enemigo de clase desde su aparición inicial en la fiesta que se celebra en un barrio obrero. Es destacable, en todo caso, que la mayor autoridad de la prisión sea una mujer, algo sin duda poco habitual en esta época.

En base a su determinismo social, los anarquistas españoles consideraban que los hombres no eran buenos o malos por naturaleza, sino que se veían obligados por la sociedad a ser de una determinada manera. De esta forma, eran las injusticias y desigualdades de la sociedad capitalista las responsables de la existencia del crimen, y las instituciones penitenciarias se convertían en una inútil demostración de venganza, al no ser capaces de cumplir su supuesta función de prevenir, corregir y salvar al criminal³³⁸. Una muestra de ello es el cartel que, de forma un tanto satírica, figura en la prisión de la película, y que reza: “odia al delito y compadece al delincuente”, o el verso de una canción que canta uno de los presos, y que dice que “no hay razón para justificar la prisión”.

Al igual que en *Carne de fieras*, aquí se pueden ver con normalidad elementos como el divorcio o el matrimonio civil, hasta hacía poco meras quimeras. De hecho, la única aparición en todo el film de alguna figura religiosa tiene lugar en una tienda de antigüedades, quizás como representación de que la religión era ya una cosa del pasado.

Pese a todos los posibles elementos de crítica, quizás lo más llamativo de toda la película sea, como destaca Román Gubern, su “amoral desenlace que dejaba impune al delincuente protagonista”³³⁹. Una amoralidad que se ve paliada, en cierta medida, por el uso solidario que *El randa* da a su dinero, ayudando a la gente de su barrio.

4.8 EL RESTO DE LA PRODUCCIÓN

Además de las ya mencionadas, hubo otras películas de ficción realizadas por los anarquistas durante la guerra que, o bien no llegaron a finalizarse, o bien no se han conservado, pero de las que existen suficientes datos para hacerse una idea general de la deriva de la producción anarcosindicalista.

³³⁸ ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español...* op cit., pp.286-288.

³³⁹ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”...op cit., p.168.

En 1937 se realizó la película *Liberación*, producida bajo el primer Comité de Producción, y dirigida por Josep Amich i Bert, un escritor con amplia experiencia en diversos aspectos de la producción cinematográfica desde los tiempos del cine mudo, y que mostraba gran entusiasmo por trabajar para la causa revolucionaria en sus declaraciones: “un orgullo constante. Saber que no trabajamos para un patrono, ni para enriquecernos. Se hace el arte por el arte”. El argumento de la película giraba en torno a un hombre ciego que cae herido en una manifestación, inspirando a una prostituta que, enamorada de él, decide seguirle y llevar una vida más digna. Los papeles principales estaban interpretados por Félix de Pomés, Isa España y Enriqueta Soler, actores ya con experiencia en la producción anarquista. Sin embargo, pese a que el rodaje de la cinta se terminó en septiembre de 1937 y su estreno llegó a ser anunciado en la prensa, nunca llegó a exhibirse públicamente, probablemente por su falta de calidad o por su excesivo carácter moralizante³⁴⁰.

Y es que el contenido doctrinario de las producciones previas se había convertido en un grave problema a ojos de muchos dirigentes cenetistas. La crítica del contenido propagandístico de aquellas primeras películas fue precisamente una de las bases sobre las que se constituyó a mediados de 1937 el CSTC. El propio Miguel Espinar había manifestado su disconformidad con el rumbo que había tomado la producción anarcosindicalista por “lo absurdo de producir películas sombrías y trágicas” en plena guerra³⁴¹. Mientras, en la prensa confederal se podía leer que “nuestra producción cinematográfica socializada tiene ante sí dos caminos claros: la película comercial y la película de propaganda. Una y otra disponen de ancho campo, sin llegar a lo bajo la primera ni a lo sistemático la segunda”³⁴².

Este nuevo comité tomó la decisión de primar por encima de todo el éxito comercial de las películas, por lo que su primera medida fue la suspensión de tres producciones que ya estaban en marcha, y de las que ya nada más se volvió a saber: *Chindasvinto, rey de Uralia*; *Naturaleza*, *Resurgimiento* y *Beethoven*³⁴³.

Este cambio de rumbo en la producción, de la que ya había sido resultado *Nuestro culpable*, supuso también la realización en 1937 de la película *¡No quiero, no quiero!*, basada en una obra de teatro de Jacinto Benavente. Esta cinta, que por desgracia no se ha conservado, mostraba una cierta crítica al sistema educativo burgués, pero el objetivo

³⁴⁰ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., pp.91-93.

³⁴¹ *Ibidem*, p.93.

³⁴² SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.86.

³⁴³ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”...op cit., p.26.

fundamental era simplemente entretener, por lo que fue rodada siguiendo el modelo hollywoodiense, y con un presupuesto considerablemente elevado para la época, lo que la llevó a ser denominada como “la película del millón”. El director elegido fue Francisco Elías, quien no sólo no simpatizaba con el anarquismo, sino que tenía tendencias cercanas al falangismo, una muestra clara de ese cambio de rumbo en el modelo productivo. Pese al éxito en taquilla, la cinta recibió amplias críticas por parte de diversos sectores del anarquismo, que consideraban que era una obra de tintes contrarrevolucionarios. Lo cierto es que la reducción al mínimo de cualquier elemento ideológico permitió que la película fuese estrenada años más tarde, en 1940, en plena dictadura franquista³⁴⁴. Según el director Francisco Elías, la producción de su película fue torpedeada constantemente por los comunistas, que trataron de impedir su edición y su exhibición³⁴⁵.

Otras películas que se sabe que estaban siendo rodadas en julio de 1937 pero que por diversas razones nunca llegaron a estrenarse (pese a ser anunciadas en algunos casos) son *Remember* (dirigida por Joaquín Giner), *Liberación* (dirigida por Ignacio F. Iquino), y *Como fieras* (dirigida por C. Catalán)³⁴⁶.

También en 1937 Armand Guerra propuso a la CNT la realización de una película sobre el líder anarquista Buenaventura Durruti, pero el sindicato decidió que sería mejor utilizar a Guerra en servicios de prensa y propaganda, con lo que aquel proyecto no llegó a tener recorrido³⁴⁷.

La ya mencionada *¡Caín!* fue realizada en Madrid en 1938, producida por Spartacus Films y con la dirección de Santiago Ontañón. Sin embargo, su rodaje nunca llegó a concluirse por los malos resultados ofrecidos³⁴⁸.

En 1938 se produjo también el medimetraje *Paquete, el fotógrafo público nº1*, una comedia escrita y dirigida por Ignacio F. Iquino y protagonizada por José Álvarez “Lepe” y Paco Martínez Soria. Sin embargo, esta es otra cinta que no se ha conservado³⁴⁹. Según la reseña que apareció en la revista *Espectáculo*, la película trataba sobre un joven enamorado de la hija del jefe de policía, que por culpa de este último se ve envuelto en una trama criminal. De la sinopsis puede entreverse cierta crítica al estamento policial, pero en general no parece una obra demasiado

³⁴⁴ JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario...op cit., p.539.

³⁴⁵ CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”...op cit., p.60.

³⁴⁶ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana*...op cit., p.95.

³⁴⁷ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. “El erotismo bajo las bombas...op cit., p.69.

³⁴⁸ CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”...op cit., p.62.

³⁴⁹ CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República*...op cit., p.290.

revolucionaria en su contenido, que además acababa en un típico final feliz al estilo hollywoodiense³⁵⁰.

Otro film del que se tienen algunos datos pero que no se ha conservado es *Cataluña*, un musical producido por SIE Films y dirigido por Valentín R. González que se inspiraba en la obra de Isaac Albéniz³⁵¹.

En noviembre de 1938 el cineasta Mateo Santos, quien inaugurase la cinematografía anarquista en julio de 1936, daba cuenta del rumbo que esta había tomado expresándose de esta manera:

*“El 19 de julio no ha variado el ritmo del cinema hispano. Persiste el mismo afán imitativo, con la única diferencia de que, así como antes se copiaba el figurín americano, ahora se toma como modelo el cine soviético... cultívese si se quiere y hace falta el cine-propaganda, como se cultiva el folleto, el cartel, la radio, la oratoria: pero créese a la par el cine como arte, como sustancia histórica, como verdad de un pueblo con designios propios”*³⁵².

³⁵⁰ SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana...* op cit., p.94.

³⁵¹ *Ibídem*, p.95.

³⁵² *Ibídem*, p.86.

CONCLUSIONES

La producción cinematográfica del anarquismo español fue sin duda la más rica y variada de todas cuantas ofreció la Guerra Civil española, un acontecimiento que abrió las puertas del cine a prácticamente todas las organizaciones políticas. Las fuerzas libertarias fueron las más prolíficas no sólo por las posibilidades que otorgó el control de uno de los dos principales núcleos industriales del país, Barcelona, sino también por el amplio interés que se venía mostrando desde hacía años por utilizar el cinematógrafo como herramienta en la difusión de sus ideas.

Las políticas que los anarquistas pusieron en marcha, tanto en Barcelona como en otros puntos de la geografía española, se basaron en un primer momento en la búsqueda de la revolución social, dentro de la cual el cine no era más que otra industria, y como tal debía estar en manos de los trabajadores, en consonancia con la línea económica que se siguió en otros ámbitos y que buscaba la socialización de toda la industria. Esto les llevó a olvidarse en estos primeros compases de la guerra de la eficiencia y a centrarse en otras cuestiones que en aquel momento entendían como más apremiantes, lo que derivó en una serie de problemas tales como unos malos resultados en taquilla. Poco después se trató de subsanar ese error mediante un radical cambio de política, forzados también en gran medida por las circunstancias históricas, pero para entonces ya quedaba poco tiempo de control anarquista sobre el cine, que para finales de 1938 no era ya más que un mero recuerdo.

La producción de documentales, que dio comienzo en las primeras jornadas de la guerra, fue sin duda la labor fundamental de la cinematografía anarquista, dando lugar a un sinnúmero de obras diferentes. Entre ellas, algunas de las más destacables corresponden a aquellas películas en las que se conjugó el documental con la ficción, lo que ofreció como resultado una serie de obras verdaderamente singulares. Además de mostrar la actualidad de la retaguardia y del frente, estos documentales permitían a sus autores dar breves pinceladas de su idea acerca de lo que debía ser la España libertaria, así como mostrar unos mensajes propagandísticos mucho más elaborados y directos que los del resto de la producción documental anarquista, y sobre todo que la del resto de organizaciones del bando republicano.

En cuanto a las películas de ficción, cabe destacar el esfuerzo anarquista por producir obras destinadas al entretenimiento en plena guerra, un aspecto que separa al mundo libertario de republicanos y comunistas, siempre reacios a este tipo de actividades. El

objetivo central no era otro que el mantenimiento del sistema productivo en beneficio de los trabajadores, si bien los anarquistas no dejaron de aprovechar la oportunidad para convertir el cine en un poderoso mecanismo de propaganda. La cinta que mejor ejemplifica esto es *Aurora de esperanza*, el gran manifiesto revolucionario rodado por los anarquistas, pero el afán pedagógico hacia el pueblo español está presente en todas las películas, desde *Carne de fieras*, una producción privada que acabaría siendo capitalizada por los libertarios, hasta *Nuestro culpable*, la gran representante de la política de abandono de la doctrina en beneficio del éxito en taquilla.

Tal y como han señalado autores como Román Gubern o Santiago Juan-Navarro, las producciones anarquistas, tanto en el campo documental como en el de la ficción, estuvieron plagadas de errores a nivel técnico y artístico. La mala planificación fruto de la falta de experiencia, de la coyuntura bélica y de un optimismo exacerbado, se tradujo en unos resultados cuestionables, no sólo a nivel formal sino también discursivo. Dentro del campo de la propaganda política esto es especialmente visible en la falta de coherencia respecto a cuestiones tan relevantes como el ideal femenino, en torno al cual encontramos visiones prácticamente antagónicas en distintas producciones. Algo que, por otra parte, iba muy en consonancia con la concepción libertaria del arte, alejada de cualquier rigidez normativa. Sin embargo, más allá de los errores, lógicos en tales circunstancias, lo verdaderamente relevante es el empeño por poner un punto y aparte en la Historia del cine español, por configurar una forma completamente nueva de hacer cine. Un destino que, evidentemente, no se alcanzó, pero hacia el que se avanzó con bastante fuerza, dejando por el camino una filmografía completamente única.

FUENTES

FUENTES PRIMARIAS

Películas

- BOSCH FERRÁN, J. *El último minuto*. España: SUEP-CNT-FAI, 1936, 7 min.
- DE BAÑOS, Ricardo. *Y tú, ¿qué haces?* España: SIE. Films, 1937, 31 min.
- El general Pozas visita el frente de Aragón*: SIE films, 1937, 5 min.
- FRANK, Louis. *Amanecer sobre España*. España: SIA, 1938, 46 min.
- FRANK, Louis y PALLEJÁ, Juan. *Fury over Spain*. España: SIE Films, 16 min.
- GINER, Joaquín. *El frente y la retaguardia*. España: SIE Films, 1937, 22min.
- GUERRA, Armand. *Carne de fieras*. España: Arturo Carballo, 1936, 71 min.
- Mass tribute to Buenaventura Durruti*. España: SUEP-CNT-FAI, 1936, 9 min.
- MIGONI, Fernando. *Nuestro culpable*. España: Centro Films FRIEP, 1937, 84 min.
- PORCHET, Adrián. *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Estampas de la revolución antifascista*. España: SUEP-CNT-FAI, 1936, 20 min.
- PUCHE, Pedro. *Barios Bajos*. España: SIE Films, 1937, 93 min.
- PUCHE, Pedro. *La última*. España: SIE Films, 1937, 15 min.
- QUADRENY, Ramón. *En la brecha*. España: SIE Films, 1937, 17 min.
- R. GONZÁLEZ, Valentín. *La silla vacía*. España: SIE Films, 1937, 17 min.
- R. GONZÁLEZ, Valentín. *¡Nosotros somos así!* España: SIE Films, 1937, 31 min.
- SANTOS, Mateo. *Barcelona trabaja para el frente*. España: Comité Central de Abastos de Barcelona, 1936, 23 min.
- SANTOS, Mateo. *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. España: Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI, 1936, 22 min.
- SAU OLITE, Antonio. *Aurora de Esperanza*. España: SIE Films, 1937, 90 min.

Autobiografías

- GARCÍA OLIVER, Juan. *El eco de los pasos: el anarcosindicalismo...en la calle...en el Comité de Milicias...en el gobierno...en el exilio*. Barcelona: Ruedo Ibérico, 1978.
- FERNAN GÓMEZ, Fernando. *El tiempo amarillo*. Barcelona: Península, 2006.

FUENTES SECUNDARIAS

- ALPERT, Michael. *El ejército republicano en la guerra civil*. Barcelona: Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- ARASA, Daniel. “El cine y la batalla del Ebro”, en *FILMHISORIA ONLINE* Vol.27 N°1, 2017, pp.7-19.
- ARTERO, Antonio, CALVO, Elena y CANARINO, Pablo. “Cine y anarquismo, 1936: Colectivización de la industria cinematográfica”. Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2003. Última consulta: 16 de Marzo de 2019. Disponible en <https://www.portaloaca.com/historia/revolucion-social/10265-cine-y-anarquismo-1936-la-colectivizacion-de-la-industria-cinematografica.html>.
- BARRIO ALONSO, María Ángeles. “La cultura política libertaria”, en FORCADELL, Carlos y SUÁREZ CORTINA, Manuel. *La Restauración y la República. 1874-1936*. Zaragoza: Marcial Pons Historia, 2015, pp.255-283.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1999.
- BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2015.
- BERNECKER, Walter L. *Colectividades y revolución social: el anarquismo en la Guerra Civil Española, 1936-1939*. Barcelona: Crítica, 1982.
- BRENAN, Gerald. *El laberinto español: antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*. Barcelona: Plaza y Janés, 1996.
- CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. “Aplicación de la poética de Aristóteles al cine anarquista: el ejemplo de Aurora de Esperanza (Antonio Sau, 1937)”, en MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 2007, pp.591-598.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1981.
- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine republicano español- 1931-1939*. Barcelona: Dopesa, 1977.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine español*. Madrid: T&B, 2007.
- CAPPELLETTI, Ángel J. *La ideología anarquista*. Barcelona: Laia, 1985.

- CASANOVA, Julián. *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona: Crítica, 1997.
- CLEMINSON, Richard. *Anarquismo y sexualidad en España (1900-1939)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2008.
- CRUSELLS, Magí. *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: JC, 2006.
- CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”. *Comunicación y sociedad*, N° 2, 1998, pp. 123-152.
- CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*. Barcelona, Ariel, 2000.
- DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz. “Introducción. Imágenes de una guerra y para una guerra”, en DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz (ed.). *Imagen y Guerra Civil Española: carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2017, pp.15-21.
- DELTELL ESCOLAR, Luis. “La república maldita contra la aldea perdida”, en CHECA GODOY, Antonio (coord.), *La comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Fragua, 2007, pp.63-70.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista”, en *Historia 16* N°322, 2003, pp.50-101.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- DOMERGUE, Lucienne y LAFFRANQUE, Marie. “El Castillo Maldito de Federico Urales. Cultura libertaria y creación teatral”, en HOFMANN, Bert, I TOUS, Pere Joan y TIETZ, Manfred (eds.). *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Madrid: Iberoamericana, 1995, pp.69-78.
- DURGAN, Andy. *Comunismo, revolución y movimiento obrero en Cataluña 1920-1936. Los orígenes del POUM*. Madrid: Laertes, 2016.
- EALHAM, Chris. *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto, 1898-1937*. Madrid: Alianza, 2005.
- ELORZA, Antonio. *Anarquismo y utopía: Bakunin y la revolución social en España (1868-1936)*. Madrid: Cinca, 2013.
- ESPIGADO TOCINO, Gloria. “Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939)”, en *Ayer* N° 45, 2002, pp.39-72.

- FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa. “La figura femenina en el cine anarquista durante la Guerra Civil: análisis y comparación de Barrios Bajos (1937) y Aurora de esperanza (1937)”, en CASADO MEJÍA, Rosa et al. (coord.). *V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género, Aportaciones a la Investigación sobre Mujeres y Género*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014, pp.493-508.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 1995.
- GIBSON, Ian. *Luis Buñuel. La jorja de un cineasta universal. 1900-1938*. Madrid: Debolsillo, 2016.
- GIRÓN SIERRA, Álvaro. *En la mesa con Darwin: evolución y revolución en el movimiento libertario en España (1869-1914)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- GLOCKNER, Wolfgang Karl. “Sean mis versos bombas que estallen a los pies del ídolo. La poesía como forma de acción directa”, en HOFMANN, Bert, I TOUS, Pere Joan y TIETZ, Manfred (eds.). *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Madrid: Iberoamericana, 1995, pp.129-138.
- GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”, en *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, pp.123-180.
- GUBERN, Román. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- GUBERN, Román. “La producción anarquista”, en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (ed.). *España en armas. El cine de la Guerra Civil Española*. Valencia: Diputación de Valencia, 2007, pp.29-34.
- HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *Rebeldes primitivos: estudios sobre formas arcaicas de movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Crítica, 2001.
- JUAN-NAVARRO, Santiago. “Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936-1937)”, en *Bulletin of Spanish studies* Vol.88 N°4, 2011, pp.523-540.
- LÁZARO ARBUÉS, Mariano y CORTÉS BLANCO, Manuel. “Anarquismo y lucha antialcohólica en la Guerra Civil Española (1936-1939)”, en V.V.A.A. *La Guerra Civil española 1936-1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp.17-21.

- LITVAK, Lily. *Musa libertaria: arte, literatura y viuda cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981.
- MARQUESÁN MODREGO, Ana. “Cuatro recuperaciones”, en *Artigrama* N°11, 1995, pp.167-182.
- MARTÍNEZ, Josefina. “Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas”, en *Espacio, tiempo y forma* Serie N°5, Tomo 21, 2009, pp.117-139.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “Los documentales anarquistas durante la Guerra Civil Española”, en CASTRO DE PAZ, José Luis y CASTRO DE PAZ, David (coords.). *Cine + Guerra Civil: nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*. A Coruña: Universidad da Coruña, 2009, pp.49-72.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)”. Director: Alejandro Montiel Mues. Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, Departament de Periodisme i de Comunicació Audiovisual, 2008.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. “¡Nosotros somos así! El cine como arma revolucionaria durante la Guerra Civil Española”, en BARRIO ALONSO, Ángeles, DE HOYOS PUENTE, Jorge y SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (coords.). *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación. Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2011.
- MATTHEWS, James. *Soldados a la fuerza. Reclutamiento obligatorio durante la guerra civil 1936-1939*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- MINTZ, Frank. *La autogestión en la España revolucionaria*. Madrid: La Piqueta, 1977.
- MONTIEL, Alejandro. “¿Y qué es eso del proletariado? (Un vistazo al cine producido durante la República española: 1931-1936)”, en *La madriguera* N°37, 2001, pp.35-38.
- NASH, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 2006.
- PERUCHA, Julio. *Revisión histórica del cine documental español. El cinema del gobierno republicano entre 1936 y 1939*. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, 1979.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Historia de la propaganda*. Madrid: Eudema Universidad, 1993.
- PORTON, Richard. *El cine y la imaginación anarquista*. Barcelona: Gedisa, 2016.

- PRESTON, Paul. *La Guerra Civil española*. Barcelona: Debolsillo, 2017.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. “El erotismo bajo las bombas: Carne de fieras (1936)”, en GARCÍA CARRIÓN, Marta (coord.). *Cine, modernidad y cultura popular en los años treinta*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2017, pp.61-71.
- RONCERO MORENO, Fernando. “La visión de la mujer republicana en el cine documental de la Guerra Civil Española”, en *Quaderns* N°5, 2010, pp.85-92.
- SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1993.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Iconografía del miedo. El cine y el terror rojo”, en BERTHIER, Nancy y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (eds.). *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 2012, pp.99-113.
- SANTOS, Antonio. *Tierras de ningún lugar: utopía y cine*. Madrid: Cátedra, 2017.
- SERRANO, Carlos. “Acracia, los anarquistas y la cultura”, en HOFMANN, Bert, I TOUS, Pere Joan y TIETZ, Manfred (eds.). *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Madrid: Iberoamericana, 1995, pp-347-360.
- TERMES, Josep. *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*. Barcelona: RBA, 2011.
- TIANA FERRER, Alejandro. *Educación libertaria y revolución social: España, 1936-1939*. Madrid: UNED, 1987.